

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BOLOGNA

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE**

**CICLO XXVI**

**SETTORE CONCURSUALE DI AFFERENZA: 10/A1 – ARCHEOLOGIA**

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE: L-ANT/08 – ARCHEOLOGIA  
CRISTIANA E MEDIEVALE**

**RAVENNA E I PIÙ SIGNIFICATIVI CENTRI DELL'IMPERO.  
IL MOSAICO PARIETALE TRA V E VI SECOLO: REVISIONE  
CRITICA.**

**PRESENTATA DA: LETIZIA SOTIRA**

**COORDINATORE DOTTORATO**

**PROF. SANDRO DE MARIA**

**RELATORE**

**PROF.SSA CLEMENTINA RIZZARDI**

**ESAME FINALE ANNO 2014**

## INDICE

	Introduzione	5
I.	L'area mediterranea tra V e VI secolo: il contesto storico, religioso e culturale.	8
II.	Ravenna da capitale dell'Impero romano d'Occidente all'età giustiniana.	28
III.	Schede dei mosaici esistenti e scomparsi d'Occidente e Oriente, con riferimenti al loro contesto storico-architettonico.	44
III.1	<b>Ravenna</b>	47
III.1.1	Basilica di S. Giovanni Evangelista (mosaici scomparsi)	48
III.1.2	Chiesa di Santa Croce (mosaici scomparsi)	51
III.1.3	Mausoleo cosiddetto di Galla Placidia	55
III.1.4	<i>Monasterium</i> dei Ss. Stefano, Gervasio e Protasio in S. Lorenzo in Cesarea (mosaici scomparsi)	67
III.1.5	<i>Domus quinque accubita</i> (Episcopio della Cattedrale cattolica) (Edificio e mosaici scomparsi)	69
III.1.6	Battistero degli Ortodossi	71
III.1.7	Battistero degli Arian	82
III.1.8	Chiesa dello Spirito Santo: Cattedrale ariana (mosaici scomparsi)	92
III.1.9	Basilica di S. Apollinare Nuovo	94
III.1.10	Cappella Arcivescovile ( <i>Monasterium Sancti Andreae Apostoli</i> )	122
III.1.11	Basilica di S. Agata Maggiore (mosaici esistenti e scomparsi)	130
III.1.12	Basilica di S. Maria Maggiore (mosaici scomparsi)	132
III.1.13	Basilica di S. Michele in Africisco	135
III.1.14	Basilica di S. Vitale	146
III.1.15	Basilica di S. Apollinare in Classe	159
III.1.16	Basilica di S. Stefano Maggiore (edificio di culto e mosaici scomparsi)	170
III.1.17	Basilica Petriana (Classe)	171
III.1.18	Basilica di S. Probo (Classe)	172
III.2	<b>Vicenza</b>	173
III.2.1	Sacello di Santa Maria Mater Domini	173
III.3	<b>Padova</b>	178
III.3.1	Lacerti musivi parietali da S. Giustina	178
III.4	<b>Milano</b>	181
III.4.1	Cappella di S. Aquilino – Basilica di S. Lorenzo (Mosaici esistenti e scomparsi)	181
III.4.2	Sacello di S. Vittore in Ciel d'Oro – Basilica di S. Ambrogio	189
III.5	<b>Albenga</b>	193



III.5.1	Battistero	193
III.6	<b>Roma</b>	199
III.6.1	Basilica di S. Pudenziana	199
III.6.2	Basilica di S. Sabina (mosaici esistenti e scomparsi)	204
III.6.3	Basilica di Santa Maria Maggiore	209
III.6.4	Battistero Lateranense (mosaici esistenti e scomparsi)	230
III.6.5	Basilica di San Giovanni in Laterano (mosaico scomparso)	236
III.6.6	Basilica di S. Paolo fuori le mura – basilica ostiense (mosaici originari scomparsi)	238
III.6.7	Testa di san Pietro	243
III.6.8	Chiesa dei Ss. Cosma e Damiano	245
III.6.9	Chiesa di S. Teodoro al Palatino	252
III.6.10	Basilica di S. Lorenzo f.l.m.	254
III.6.11	Roma. Mosaici scomparsi	258
III.7	<b>Napoli e la Campania</b>	264
III.7.1	Battistero di S. Giovanni in Fonte	265
III.7.2	Catacombe di S. Gennaro	275
III.7.3	Catacombe di S. Gaudioso	279
III.7.4	Capua, Chiesa di S. Prisco, con annessa Cappella di S. Matrona (mosaici esistenti e scomparsi)	281
III.7.5	Cimitile, Complesso basilicale paleocristiano (mosaici esistenti e scomparsi)	286
III.7.6	Napoli e la Campania – Mosaici frammentari e scomparsi	293
III.8	<b>Puglia</b>	298
III.8.1	Mosaici scomparsi	298
III.8.2	Casaranello, Chiesa di S. Maria della Croce (Mosaici esistenti e scomparsi)	300
III.9	<b>Istria</b>	304
III.9.1	Parenzo, Basilica Eufraiana	305
III.9.2	Pola, Basilica di S. Maria Formosa: mosaico frammentario con “Traditio Legis”	317
III.10	<b>Salonico</b>	320
III.10.1	Rotonda di S. Giorgio (Agios Georgios)	321
III.10.2	Panagia Acheiropoietos	338
III.10.3	Chiesa di Hosios David (Monastero di Latomou, Moni Latomou)	345
III.10.4	Basilica di S. Demetrio (mosaici esistenti e scomparsi)	350
III.11	<b>Cipro</b>	359
III.11.1	Lythragkomi – Panagia Kanakaria	359
III.11.2	Kiti, Panagia Angeloktistos	367

III.12	<b>Costantinopoli</b>	374
III.12.1	Mosaici frammentari e scomparsi	374
III.12.2	Basilica di Santa Sofia	382
III.13	<b>Kartmin</b>	393
III.13.1	Monastero di Mār Gabriel	393
III.14	<b>Sinai</b>	399
III.14.1	Basilica della Vergine (del Roveto) presso il Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai	399
IV.	I materiali, le tecniche e il problema dell'origine delle maestranze*.	406
V.	Interventi di restauro e attuale stato di conservazione dei mosaici: alcune considerazioni.	434
VI.	I programmi iconografici alla luce degli interventi di restauro, e le tendenze stilistiche tra il V e il VI secolo: <i>koinè</i> e aspetti locali.	444
VI.1.	Eredità della tradizione classica nei mosaici parietali.	445
VI.2.	Ravenna e l'Occidente.	462
VI.3	Ravenna e il Vicino Oriente	478
VI.4	Le cornici geometriche e fitomorfe dei mosaici parietali di Ravenna fra ornamento e simbologia, tradizione e innovazione.	495
VI.5	<i>Le imagines clipeatae</i>	535
VI.6	Ravenna tra Oriente e Occidente: le teofanie absidali di età giustiniana.	548
VII.	La committenza	558
	Bibliografia	569
	Ringraziamenti	613

*Architetti, mosaicisti, pittori, scultori di diversa e più lontana provenienza, con le loro esperienze ed innestandosi nelle tradizioni architettoniche dei luoghi in cui agivano o dove arrivavano i loro prodotti, diedero luogo, proprio tra V e VI secolo, ad una temperie culturale che possiamo definire splendida, e forse mai eguagliata nei secoli successivi: essa era caratterizzata da una dinamica circolazione di arte e cultura, alimentata dalla fitta trama di relazioni internazionali con l'impero d'Oriente e con i regni d'Occidente.*  
(PENSABENE, BARSANTI 2008, p. 463)

## INTRODUZIONE

*Il lavoro di ricerca: fini e metodologia.*

Il progetto di ricerca svolto tra il 2011 e il 2014 nell'ambito del Dottorato in Archeologia e Storia dell'Arte (XXVI ciclo), ha avuto come obiettivo primario quello di realizzare uno studio di revisione e di sintesi sui mosaici parietali di V e VI secolo degli edifici di culto di Ravenna e dei principali centri dell'impero, al fine di aggiungere un nuovo tassello alla già pur vasta letteratura dedicata all'argomento.

I mosaici di Ravenna, infatti, sono già stati ampiamente e approfonditamente presi in considerazione da numerosi studiosi, anche internazionali: da Corrado Ricci, autore delle celebri e pionieristiche *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna* (1930-1937), ad André Grabar, da Friedrich Wilhelm Deichmann a Ernst Kitzinger. In particolare, in seno all'Istituto di Antichità Ravennate e Paleobizantine della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Giuseppe Bovini ha dedicato, tra gli anni '60 e '70 del secolo scorso, diversi studi monografici ai monumenti ravennati, rendendoli noti al mondo scientifico tramite relazioni presso Congressi internazionali, e facendosi promotore di iniziative storico-artistiche di ampio respiro; grazie alla sua fervida attività, sono stati organizzati i "Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina" ed è nata la rivista "Felix Ravenna", punti di riferimento fondamentali per lo studio delle problematiche connesse alle rilevanze artistiche dell'ambito tardoantico e bizantino, non solo ravennati. Hanno seguito le orme di Giuseppe Bovini, tra gli altri, Raffaella Farioli Campanati, Patrizia Angiolini Martinelli, Silvia Pasi e, in special modo, Clementina Rizzardi, che da anni si occupa delle problematiche storiche, archeologiche e artistiche dell'area bizantina, rivolgendo la propria attenzione prevalentemente alle decorazioni musive, secondo una prospettiva interdisciplinare e costantemente sensibile ai nuovi studi, ai dati di scavo e ai documenti d'archivio: i suoi numerosi lavori scientifici, attualmente, sono i più aggiornati ed esaurienti, in merito alla cultura artistica ravennate.

In ambito romano, si distinguono gli studi di Fabrizio Bisconti, specialista di iconografia ed iconologia paleocristiana, e quelli di Guglielmo Matthiae e di Maria Andaloro, interessata all'arte medievale e bizantina, e ai rapporti tra Roma e Bisanzio, direttore, insieme a Serena Romano dell'opera *La pittura medievale a Roma. Corpus e Atlante (312-1431)*: in particolare, per lo studio delle decorazioni musive di V secolo di Roma, di grande e imprescindibile aiuto è stato il primo volume, che offre una visione a tutto tondo della pittura monumentale e dell'avvento dei grandi programmi figurativi all'interno delle basiliche cristiane, anche attraverso una secolare memoria storica costituita da preziose fonti, acquerelli, disegni, copie e antiche fotografie.

Dunque, sulla scia di illustri studi e di una vasta bibliografia nazionale e internazionale a disposizione, la ricerca è consistita in primo luogo nello spoglio bibliografico e nella raccolta di dati per la redazione di un'imprescindibile premessa storica e per l'effettuazione della schedatura analitica, aggiornata e critica dei mosaici parietali esistenti e scomparsi – ma noti attraverso le fonti storiche – seguendo gli standard ICCD previsti per i Beni Archeologici, Storici e Artistici. Per le informazioni relative al restauro e allo stato di conservazione di alcuni mosaici, in particolare di quelli ravennati, istriani e parentini, si è fatto riferimento alla banca dati del CIDM (Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico). Per ogni singola decorazione musiva si è dunque cercato di completare in maniera il più possibile esaustiva tutte le voci previste per la schedatura, al fine di offrire un quadro a 360° dei mosaici, anche attraverso indagini autoptiche compiute direttamente sui monumenti considerati, mediante viaggi di studio.

Tale *corpus* ha costituito l'indispensabile premessa ad un'ulteriore rivisitazione critica e globale del mosaico parietale paleocristiano e bizantino, sulla base di una metodologia interdisciplinare e in linea con gli attuali criteri di ricerca. Il lavoro di revisione si è articolato in diverse aree tematiche quali lo studio dei materiali e delle tecniche, con ipotesi sulle maestranze, gli interventi di restauro e lo stato di conservazione dei mosaici, l'iconografia e lo stile, e, infine, la committenza.

Si è cercato soprattutto di definire – alla luce non solo della situazione storico-politica del tempo e delle tecniche adottate, ma anche dei chiari messaggi provenienti dai programmi musivi – le specificità dei vari centri e le loro relazioni artistiche, delineando, attraverso un'attenta analisi di dati archeologici e artistici, il carattere internazionale di Ravenna, il suo ruolo di ponte tra Oriente e Occidente e inoltre l'orizzonte mediterraneo, costituito da costumi, tradizioni e ideologie comuni.

Com'è noto, proprio tra il V ed il VI secolo, la città adriatica, per tre volte capitale, grazie ai mosaici parietali degli edifici di culto, emerge fra i più significativi centri dell'impero, fungendo da cerniera tra Oriente e Occidente, e questo soprattutto perché l'arte musiva ravennate s'inserisce perfettamente in una *koinè* culturale e artistica che ha come comune denominatore il Mar Mediterraneo, nel contesto di parallele vicende storiche e politiche.

Rispetto ai ben noti e splendidi mosaici ravennati, che insieme costituiscono davvero un *unicum* nel panorama artistico dell'età tardoantica e altomedievale, nelle decorazioni musive parietali dei coevi edifici di culto presenti nei diversi centri dell'impero d'Occidente e d'Oriente, e in particolare in quelli localizzati nelle aree costiere, si possono cogliere divergenze, ed anche interessanti simmetrie dal punto di vista artistico e ideologico: ad esempio, accanto alle indubbie, ma non uniche né totalizzanti, influenze costantinopolitane su Ravenna, è possibile distinguere un filo conduttore che lega la città adriatica all'area greca, cipriota ed egiziana. Inoltre, è importante ricordare che Ravenna assunse una fondamentale funzione di modello e di punto di riferimento per la cultura artistica

altoadriatica, come dimostrano le testimonianze musive della penisola istriana del VI secolo, a Pola e a Parenzo.

Sulla base della letteratura scientifica consultata e attraverso un poliedrico esame delle superfici musive parietali, basato su una metodologia interdisciplinare, si è dunque cercato di chiarire ulteriormente l'articolato quadro di relazioni culturali, ideologiche ed artistiche che hanno interessato e interessano tuttora Ravenna e i vari centri della tarda antichità, insistendo sulla pluralità, sulla complessità e sulla confluenza di diverse esperienze artistiche sui mosaici di Ravenna. A tale scopo, i dati archeologici e artistici sono stati integrati con quelli storici, agiografici ed epigrafici, con opportuni collegamenti all'architettura, alla scultura, alle arti decorative e alle miniature, a testimonianza dell'unità di intenti di differenti *media* artistici, orientati, pur nella diversità, verso le medesime finalità dogmatiche, politiche e celebrative.

Il progetto di ricerca svolto assume un particolare significato, in ragione del fatto che i monumenti paleocristiani di Ravenna dal 7 dicembre 1996 sono Patrimonio dell'Umanità, inseriti nella *World Heritage List* stilata dall'Unesco, contribuendo a far acquisire alla città una posizione culturale preminente, anche in relazione alla candidatura a Capitale Europea della Cultura per il prossimo 2019.

# I. L'AREA MEDITERRANEA TRA V E VI SECOLO: IL CONTESTO STORICO, RELIGIOSO E CULTURALE.

## PREMESSA

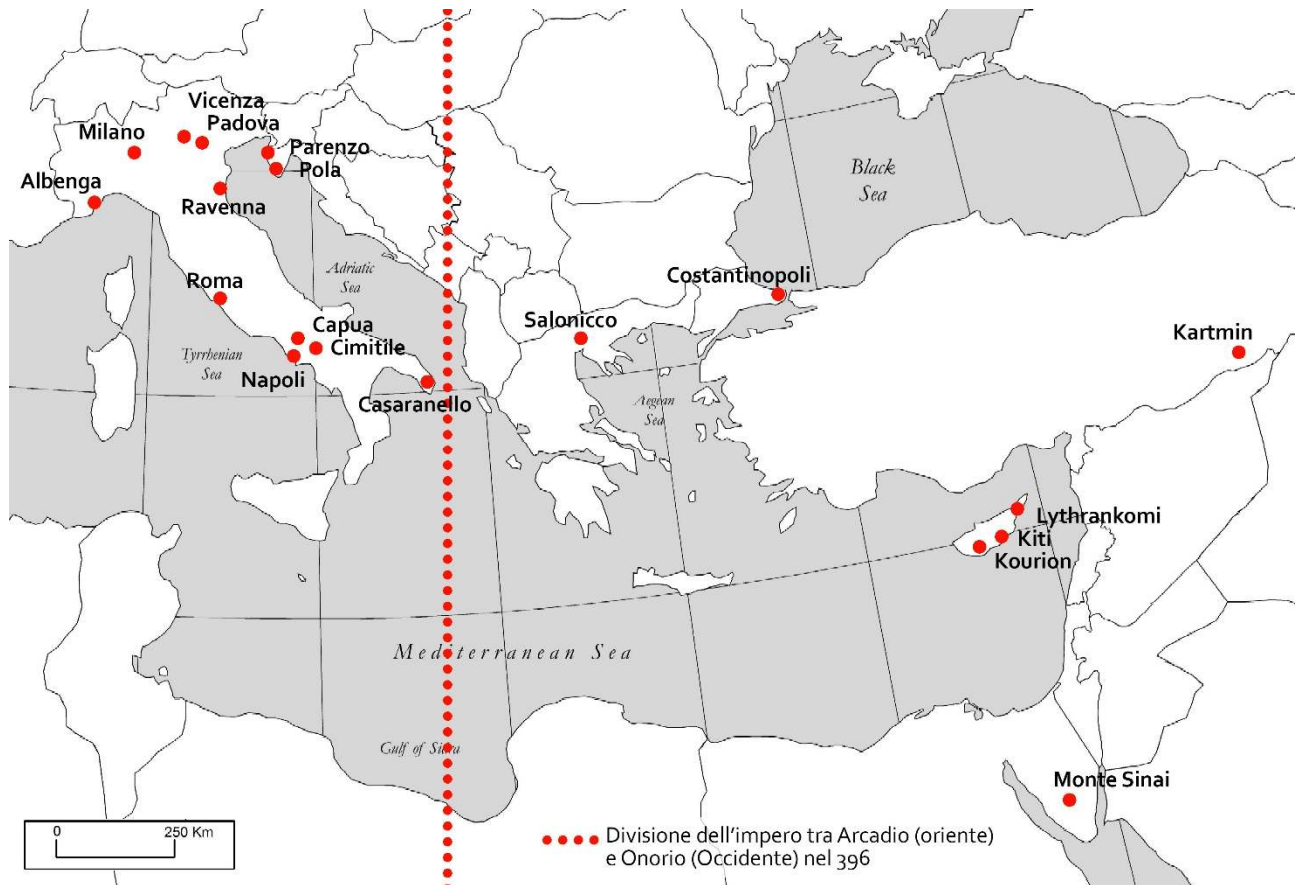


Figura 1

Tra il V ed il VI secolo, la città di Ravenna, in virtù dei mosaici parietali degli edifici di culto, emerge fra i principali centri dell'impero, per il suo ruolo di ponte tra Oriente e Occidente, e questo soprattutto perché l'arte musiva ravennate s'inserisce perfettamente in una *koinè* culturale e artistica che ha come comune denominatore il Mar Mediterraneo (Fig. 1), grazie a parallele vicende storiche e politiche. Fin dall'antichità romana, il Mediterraneo è stato l'epicentro di un articolato sistema di civiltà che per secoli ha raccolto e fuso armonicamente le culture dei popoli che hanno occupato tale area geografica. In particolare, la penisola italica, posta al centro del *Mare nostrum*, fece da tramite al grande traffico marittimo che poneva in comunicazione Europa ed Africa, Occidente ed Oriente. Il progressivo declino di Roma tra il IV ed il V secolo d.C. portò alla suddivisione dell'impero tra i due figli di Teodosio, Onorio e Arcadio, e al trasferimento della capitale occidentale a Milano: il mondo mediterraneo conobbe una notevole diversificazione regionale, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista artistico.

La parte occidentale e quella orientale ebbero dunque sorti assai differenti: l'Occidente dovette affrontare le invasioni barbariche che portarono alla disgregazione della struttura politica imperiale, mentre l'Oriente, pur mantenendo l'unità politica, fu caratterizzato da profonde scissioni religiose. Nonostante le divisioni, l'area mediterranea, tra il V ed il VI secolo, trovò in Costantinopoli, capitale dell'Impero d'Oriente, Nuova Roma, un polo di sviluppo ed un terreno di incontro delle nuove culture periferiche di tipo barbarico che premevano ai confini (Goti, Unni, Slavi, Avari): Costantinopoli, vera e propria "città – faro", posta all'incrocio delle vie che collegavano l'Asia all'Europa ed il Mediterraneo al Mar Nero, era il fulcro degli scambi commerciali e il luogo nel quale si concentravano il potere politico, amministrativo e religioso dell'Impero, così come le principali correnti artistiche.

Indubbiamente, in questo contesto, anche il Cristianesimo fu un notevole elemento di coesione, poiché, dapprima grazie all'editto di Costantino del 313<sup>1</sup> e in seguito a quello di Tessalonica del 380<sup>2</sup>, unì spiritualmente popoli assai eterogenei per etnia, lingua e cultura, diffondendosi sempre maggiormente, sia nelle campagne che nelle città.

Come Costantinopoli, anche Ravenna, sin dai tempi dell'imperatore Ottaviano Augusto<sup>3</sup>, grazie alla sua felice posizione geografica, rivestì un importante ruolo di centro mediterraneo, allorché divenne un porto militare, sede di quella parte della flotta romana che aveva il compito di sorvegliare il Mediterraneo orientale, naturalmente difesa dalle paludi circostanti: da quel momento la città intesse fitte relazioni con centri del vicino Oriente quali la Siria, la Grecia e l'Egitto e la sua funzione di cerniera tra Occidente e Oriente si manifestò ancor meglio a partire dal 402, dopo l'improvviso trasferimento della capitale da Milano a Ravenna.

Nel presente capitolo si intende offrire una premessa storica, utile a contestualizzare monumenti e programmi musivi presi in esame, in relazione ai principali eventi storici, ai personaggi, alle ideologie politiche e religiose e alle accese dispute teologiche che hanno caratterizzato i secoli di transizione tra tardoantico e altomedioevo in area mediterranea.

Di Ravenna e delle sue vicende storiche tra V e VI secolo si parlerà in modo approfondito nel secondo capitolo.

---

<sup>1</sup> MARCONE 2012.

<sup>2</sup> *Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondianis*, XVI, 1, 2, Hildesheim, Weidmann, 1990; <http://www.thelatinlibrary.com/theodosius/theod16.shtml>

<sup>3</sup> TRAMONTI 1997.



## MILANO E L'ITALIA SETTENTRIONALE

Importanti città della tarda antichità, Milano e Ravenna furono capitali “in successione” dell'impero romano d'Occidente, grandi centri di vita e cultura cristiana<sup>4</sup> e illustri sedi episcopali. Le loro sorti politiche e religiose, in una fase storica cruciale e delicata, tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, s'incrociarono.

Fondata dai Galli Insubri, occupata dai Romani con il nome di *Mediolanum*, dai quali fu elevata a *municipium* nel 42 a.C., e quindi a colonia, Milano, centro nevralgico del sistema viario romano e punto di partenza per le spedizioni contro i barbari al nord, già additata nel II sec. da Tacito come uno tra i più forti municipi transpadani<sup>5</sup> per importanza militare, politica ed economica, assunse ruolo e posizione preminenti soprattutto a partire dal riassetto dell'età tetrarchica, divenendo capitale con Massimiano nel 286<sup>6</sup>, quando Diocleziano si rese conto che la compagine imperiale era eccessivamente vasta, i pericoli alquanto incombenti e i collegamenti troppo lenti e difficili per un'unica capitale<sup>7</sup>.

Le nuove funzioni imperiali comportarono per la città padana un notevole accrescimento urbanistico ed un ampliamento della cerchia delle mura, prevalentemente verso Est, fino ai primi anni del IV secolo<sup>8</sup>. Qui, nella *Mediolanum* tardoantica, dove già nel 313 Costantino e Licinio avevano emanato l'editto che promulgava la libertà di culto e quindi la liceità del culto cristiano, e dove Graziano, insieme a Teodosio e a Valentiniano II, aveva pubblicato l'editto di proscrizione del paganesimo, abolendo ogni precedente disposizione di tolleranza per le eresie, per la prima volta, nella seconda metà del IV secolo, il potere imperiale, grazie alla straordinaria figura del vescovo Ambrogio (374-397), si trovò affiancato dal cristianesimo, organizzato nella sua gerarchia.

E' a tal proposito significativo ricordare quanto, a metà del IV secolo, la circoscrizione metropolitana del vescovo di Milano fosse vasta: si sarebbe infatti estesa dal Piemonte all'Istria, dall'Emilia alla Rezia. Si può affermare che, proprio da questo momento, e proprio a Milano, Stato e Chiesa sarebbero diventati i grandi protagonisti o, per meglio dire, i deuteragonisti della storia<sup>9</sup>. In seguito, ciò avvenne anche a Ravenna, dove autorità ecclesiastica ed imperiale strinsero solidi legami, con la conseguente instaurazione di un rapporto dialettico tra il potere temporale ed il crescente prestigio dei vescovi, che ebbe ricadute evidenti sulla cultura in generale, e sulle forme artistiche in particolare, come si vedrà nel secondo capitolo.

---

<sup>4</sup> GRABAR 1966, p. 15.

<sup>5</sup> Tac., *Hist.* I, 70.

<sup>6</sup> SETTIA 1996, p. 374.

<sup>7</sup> CARDINI 2010, p. 21.

<sup>8</sup> Sull'evoluzione della città di Milano nel corso dell'età imperiale si veda ROSSIGNANI, SACCHI 2012.

<sup>9</sup> SALETTI 1990.

Milano, dunque, come si diceva, perse il proprio *status* di principale capitale d'Occidente acquisito nel 340<sup>10</sup>: allorché il *magister militum* Stilicone respinse i Visigoti di Alarico costringendoli a rinunciare all'assedio di *Mediolanum* e sconfiggendone il re nella battaglia di Pollenzo<sup>11</sup>, l'imperatore Onorio provvide al trasferimento della capitale della *pars Occidentis* da Milano a Ravenna<sup>12</sup>.

Per Milano, alla fatidica data del 402 corrisposero un lungo periodo di crisi ed un inesorabile declino politico<sup>13</sup>, di cui furono sintomatici alcuni eventi quali nuovi attacchi da parte dell'ostrogoto Radagaiso, la notevole riduzione dell'attività della zecca fino alla chiusura definitiva nel 498<sup>14</sup> e l'allontanamento dal controllo milanese, avvenuto rispettivamente nel 425 e nel 430, delle diocesi di Aquileia e dell'*Aemilia* orientale, ossia *Forum Livii*, *Faventia*, *Forum Cornelii*, *Bononia*, *Mutina*, *Vicohabentia*, che divennero conseguentemente suffraganee della sede episcopale di Ravenna<sup>15</sup>; inoltre, un cinquantennio dopo la minaccia visigota scongiurata da Stilicone, *Mediolanum* fu presa di mira dagli Unni di Attila, che invasero l'Italia settentrionale e devastarono numerose città dell'Impero<sup>16</sup>, fermati poi grazie all'intervento di papa Leone I: nel 452 saccheggiarono Milano senza tuttavia incendiarla. In tal modo terminava la fase del primo splendore milanese<sup>17</sup>.

Perduta la posizione di capitale, la città conservò e accrebbe quella di metropoli religiosa, e i vescovi successori di sant'Ambrogio, morto nel 397, vi acquistarono crescente autorità e prestigio anche in campo civile. Nel 569 la città cadde sotto il dominio dei Longobardi che la tennero per circa due secoli. Numerose sono le chiese di origine paleocristiana, alcune delle quali conservano ancora in parte le antiche strutture, come la basilica di S. Lorenzo (inizi del V sec.) con l'attigua Cappella di S. Aquilino e S. Ambrogio, più volte rimaneggiata fino ad assumere le attuali forme romaniche, nella quale si conservano mosaici compresi tra il V e il VI secolo nel sacello di S. Vittore.

Vittore, soldato originario della Mauritania, come Nabore e Felice<sup>18</sup>, ucciso nella persecuzione del 304 durante l'impero di Massimiano<sup>19</sup>, fu il primo martire che ebbe culto a *Mediolanum* e il suo corpo fu ivi rinvenuto a Milano da sant'Ambrogio: secondo la tradizione, le sue ossa, precedentemente, nel secondo quarto del IV secolo erano state trasferite da Lodi a Milano dal vescovo Materno che le aveva deposte nel sacello di S. Vittore "in ciel d'oro", resto della necropoli che circondava la *basilica*

---

<sup>10</sup> KRAUTHEIMER 1987, p. 111.

<sup>11</sup> Claud., *Bell. Goth.*, 635-640.

<sup>12</sup> STEIN 1949, p. 249; NERI 1989.

<sup>13</sup> REBECCHI 1993, pp. 105-106; ZANGARA 2000.

<sup>14</sup> Nel 402 a Ravenna viene creata una nuova zecca, subito dopo la chiusura, nel medesimo anno, di quella di Aquileia: lo stile delle monete argentee che vi vengono coniate richiama quello della zecca di *Mediolanum*: GORINI 1992, p. 211.

<sup>15</sup> CALDERINI 1953, p. 401 ss.

<sup>16</sup> BLASON SCAREL 1995.

<sup>17</sup> CALDERINI 1951, p. 41.

<sup>18</sup> AMBR., *Expositio in Evangelium secundum Lucam*, VIII, 171; BOVINI 1970b, pp. 29-30.

<sup>19</sup> SAVIO 1913, p. 764.

*Martyrum* ambrosiana<sup>20</sup>, considerato il più antico edificio cristiano della Val Padana. Le spoglie del martire furono collocate nel loculo che ora si trova nella cripta, e in suo onore venne poi decorata a mosaico la cupola del sacello con il suo busto all'interno di un ricco festone vegetale. Per tale santo l'imperatore Onorio aveva una particolare devozione, poiché al suo intervento attribuì il buon esito della battaglia contro Alarico<sup>21</sup>.

In ambito milanese, significativa per il valore e l'importanza delle realizzazioni artistiche in funzione del culto divino, è sicuramente la figura del vescovo Ambrogio che scrisse *et maxime sacerdoti hoc convenit, ornare Dei templum decore congruo, ut etiam hoc cultu aula Domini resplendeat*<sup>22</sup>, lasciando un messaggio che venne accolto e messo in atto nei secoli successivi, sia dai suoi successori, tra i quali Lorenzo I (489-511/12)<sup>23</sup>, sia da papi e vescovi del resto della penisola.

Era sotto il controllo di Milano anche la Liguria, tra i cui centri va ricordata Albenga, anticamente abitata dai Galli Ingauni, conquistata dai Romani nel 181 a.C. e in seguito, anche durante tutta l'età imperiale, municipio assai prospero (*Album Ingaunum*), come dimostrano i resti di un anfiteatro e di un teatro del II sec. d.C. La fortuna di Albenga nel V secolo è connessa in particolare all'imperatore Costanzo III, secondo marito dell'augusta Galla Placidia, che si adoperò per rifondare e stabilizzare, sia dal punto di vista edilizio sia da quello legislativo, la situazione della Liguria dopo la pacificazione della Gallia: lo testimonia un'iscrizione risalente al periodo compreso tra il 415 e il 421, dalla quale si evince l'importante ruolo della città di Albenga sia come "capitale regionale", sia come centro militare bizantino dell'Impero d'Occidente e in particolare del Mediterraneo nord-occidentale, pericolosamente minacciato dalle popolazioni barbariche.

Il cristianesimo ad Albenga si può considerare radicato tra la seconda metà del V secolo e gli inizi del VI. Nella lista episcopale del sinodo di Milano, il primo vescovo di Albenga ad essere menzionato è *Quintus*. L'edificio religioso più importante è il battistero paleocristiano a pianta ottagonale, con all'interno un mosaico coevo, della fine del V o inizi del VI secolo, periodo nel quale Teoderico controllò parte della Gallia e la *Liguria maritima*, garantendo stabilità politica e sviluppo culturale. All'inizio del V secolo, l'*Italia Annonaria* fu divisa in tre regioni metropolitiche, ossia Milano, Aquileia e Ravenna<sup>24</sup>. Aquileia aveva la giurisdizione sulla *X Regio Venetia et Histria*, regione che ebbe intensi rapporti culturali e artistici con Milano e che comprendeva il territorio dall'Adda alle Alpi orientali, unitamente a gran parte della penisola istriana. Della *Venetia et Histria* facevano parte Padova e Verona, sedi vescovili risalenti al III-IV secolo, Vicenza e Pola<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> BERTELLI 1995, p. 342; su tale edificio di culto, cfr. COLOMBO, HOWES 1997, pp. 84-88.

<sup>21</sup> MORINI 1992, pp. 284-285.

<sup>22</sup> AMBR., *De Officiis*, II, 21; ROSSI 1990, p. 4; MARCENARO 1993, p. 32.

<sup>23</sup> LUSUARDI SIENA 1992.

<sup>24</sup> PIETRI 1987, p. 242.

<sup>25</sup> MEROTTO GHEDINI 2000.

Antica città romana, sede di *municipium* dal 49 a.C., Vicenza fu interessata alla diffusione del cristianesimo probabilmente alla fine del III secolo e divenne sede vescovile alla fine del VI secolo<sup>26</sup>, con il vescovo Oronzio. Presso l'attuale chiesa dei Ss. Felice e Fortunato, della fine del IV o inizi del V secolo, nacque un nucleo cimiteriale paleocristiano; tali santi vicentini vennero martirizzati ad Aquileia durante la persecuzione perpetrata da Diocleziano. In corrispondenza della *cella memoriae* del martire Felice, venne costruita, nella seconda metà del V secolo, una basilica a tre navate, con abside rettilinea, decorata con mosaici pavimentali. Adiacente alla parete meridionale, verso Est, venne edificato, agli inizi del VI secolo, il sacello di S. Maria Mater Domini, piccolo edificio a croce, con la calotta centrale coperta da un tiburio, abside semicircolare all'esterno e poligonale all'esterno. Mentre la muratura interna era coperta di lastre marmoree nella zona inferiore, quella superiore era rivestita di mosaici<sup>27</sup>. La città nel 452 dovette subire un saccheggio da parte degli Unni, come testimonia lo storico Paolo Diacono<sup>28</sup>, mentre nel 568 fu occupata dai Longobardi di Alboino. Per quanto riguarda l'Istria, essa subì le influenze della vicina Aquileia, come testimoniano le più antiche basiliche paleocristiane. Dopo la caduta dell'impero romano d'Occidente, la penisola venne conquistata prima da Odoacre, poi da Teoderico e in seguito riconquistata da Giustiniano insieme all'Italia dal 539; proprio per questo motivo strinse rapporti con Ravenna, soprattutto grazie alla figura di Massimiano di Pola<sup>29</sup> (546-556). Espressioni della dominazione bizantina in Istria sono la cattedrale di Parenzo (Poreč) – antica colonia nominata *Julia Parentium* –, edificata a metà del VI secolo sulle fondazioni di una basilica preesistente, il cui nome è legato al vescovo Eufrasio. A Pola – colonia romana di *Pietas Julia* –, alla committenza di Massimiano è legata la basilica di S. Maria Formosa o del Canneto, della quale oggi sopravvivono i resti architettonici e musivi di uno dei due *martyria* cruciformi ai lati dell'abside<sup>30</sup>.

## ROMA

Lo scontro tra Alarico ed Onorio, esiziale per le sorti di Milano, ebbe gravi conseguenze anche su Roma: infatti, mentre i Vandali allargavano la loro sfera di influenza nel Mediterraneo occidentale invadendo Spagna e Africa, la città nel 410 fu colpita dal saccheggio e dall'incendio ad opera dei

---

<sup>26</sup> CRACCO RUGGINI 1987.

<sup>27</sup> LORENZONI 2000.

<sup>28</sup> SANNAZARO 1995, pp. 55-57.

<sup>29</sup> CUSCITO 1998a; GRAH 2005.

<sup>30</sup> RIZZARDI 1995 e ivi bibliografia precedente.

Visigoti dello stesso Alarico, i quali, tra l'altro, catturarono Galla Placidia, figlia di Teodosio e sorellastra di Onorio<sup>31</sup>.

Gli eventi politici che si erano susseguiti nel V secolo avevano rivelato in generale la debolezza dell'impero romano d'Occidente, caratterizzato da un profilo etnico sempre più variegato e sostenuto da forze militari sempre più germaniche e, in particolare, la decadenza di Roma, abbattuta da numerose scorrerie di popolazioni barbariche: tre furono i gravi saccheggi che la città dovette subire (410, 455, 472<sup>32</sup>); è significativo il fatto che i Vandali di Genserico, nel 455, riuscirono ad avere sotto il loro dominio la città per ben due settimane, nelle quali la spogliarono sistematicamente di numerose ricchezze.

Dopo i vani tentativi durati circa vent'anni, da parte di una serie di generali deboli e non adatti a fronteggiare le problematiche militari e sociali dell'epoca e di riprendere in mano le redini del glorioso Impero d'Occidente, l'antica capitale tramontò definitivamente nel 476<sup>33</sup>, quando il re degli Eruli Odoacre depose a Ravenna l'ultimo imperatore legittimo d'Occidente, ossia Romolo Augustolo, decretando in tal modo il trasferimento di tutto il potere imperiale esclusivamente a Costantinopoli. Tali vicende scossero intellettuali e fedeli dell'epoca e i cristiani videro in questi eventi l'avvento dell'Anticristo che sarebbe stato annientato da Dio, così come profetizzato dai Vangeli e, in particolare, dal libro dell'Apocalisse. Si diffuse dunque un senso di caducità delle vicende umane messo in evidenza da grandi uomini di cultura come Agostino e Gerolamo<sup>34</sup>: il primo, proprio qualche anno dopo il già citato sacco di Roma da parte di Alarico, nell'incertezza e nel disorientamento generali, scrisse il *De civitate Dei*.

I primi secoli del Medioevo sono dunque caratterizzati dal graduale decadere della Roma imperiale e dal parallelo svilupparsi della Roma cristiana. Dopo Costantino il Grande, a Roma la produzione edilizia era andata calando, a causa della mancanza del supporto finanziario della corte imperiale. Tuttavia, quando Teodosio I (379-395) si riavvicinò alla capitale e al Senato di cui raccomandò la protezione ai figli Arcadio (395-408) e Onorio (395-423), insieme a Valentiniano II (375-392) e ad Arcadio, tra il 384 e il 386 commissionò la costruzione della basilica di S. Paolo fuori le mura lungo la via Ostiense<sup>35</sup>, grazie alla quale la città recuperò parte dell'antica importanza messa in ombra dai precedenti secoli di crisi.

Con il venire meno dell'autorità militare e politica, a Roma si era venuta affermando sempre più, nel corso del V secolo, quella del pontefice come l'unica capace di assicurare una parvenza di

---

<sup>31</sup> SIRAGO 1996; SIVAN 2011. Galla Placidia rimase presso i barbari per ben sei anni ed ebbe modo di conoscerne bene costumi e ideologie.

<sup>32</sup> ROBERTO 2012.

<sup>33</sup> MOMIGLIANO 1973; SINISCALCO 2000, p. 271 ss.

<sup>34</sup> BERTOLINI 1956, pp. 17-19.

<sup>35</sup> KRAUTHEIMER 1937-1980, V.

organizzazione della vita civile e di difesa contro le continue incursioni delle popolazioni barbare. Nonostante l'alternanza di periodi di pace e di invasioni, a Roma si ebbe una certa continuità urbanistica: in particolare, numerosi edifici pagani vennero adattati al culto cristiano e i *tituli* si inserirono nel tessuto urbano, sostituendo le grandi *domus*<sup>36</sup>: emblematico è il caso della chiesa di S. Pudenziana che corrisponderebbe ad una complessa struttura privata trasformata in edificio di culto cristiano.

Sin dai primi anni del V secolo, proprio su iniziativa dei papi vennero realizzate le grandi imprese musive di edifici di culto quali S. Sabina, S. Maria Maggiore, S. Giovanni in Laterano e l'attiguo battistero.

In epoca teodericiana (493-526), anche Roma, come Ravenna e come gran parte della penisola italica, beneficiò di un periodo di relativa tranquillità e di ripresa economica, come testimonia l'Anonimo Valesiano<sup>37</sup>: *cuius temporibus felicitas est secuta Italiam per annos triginta ita ut etiam pax pergentibus esset*. Teoderico dimostrò grandi interesse e attenzione nei confronti di Roma, perciò cercò di conservare il più possibile la monumentalità della città, tramite diversi provvedimenti riferiti da Cassiodoro<sup>38</sup>, nell'ottica di un ridimensionamento della qualità e della quantità della produzione architettonica. Il sovrano goto diede inoltre impulso ai commerci tra l'Italia ed il Mediterraneo orientale, come evidenziano i ritrovamenti archeologici presso il sito di Classe<sup>39</sup>.

Come si vedrà soprattutto nel secondo capitolo, Teoderico si rivelò tollerante nei confronti delle diverse componenti della società italica dell'epoca, tuttavia subì forti pressioni interne che portarono il suo regno a cadere durante la guerra greco-gotica. Sia a Ravenna che a Roma si adoperò per offrire agli ariani spazi ed edifici ad essi riservati.

Dopo la morte di Teoderico, in seguito alla riqualificazione del Senato, si ebbe una rifioritura costruttiva, che consistette tuttavia nell'inserimento di chiese in edifici antichi, come testimonia la basilica dei Ss. Cosma e Damiano, consacrata da papa Felice IV (526-530). A Teoderico succedettero la figlia Amalasunta e il nipote Atalarico che cercarono di svolgere una politica di conciliazione nei riguardi dell'impero d'Oriente. L'assassinio di Amalasunta, per conto del nipote Teodato, fu preso a pretesto per la rottura con l'impero di Bisanzio e con Giustiniano in particolare.

Dopo la guerra greco-gotica, che si concluse con la riconquista bizantina dell'Italia, Roma rimase sotto la sovranità dell'imperatore di Bisanzio, che vi tenne i propri funzionari: il generale Narsete, infatti, fu lasciato da Giustiniano a Roma come reggente<sup>40</sup> e la città allora conobbe una certa ripresa.

---

<sup>36</sup> GUIDOBALDI 1999.

<sup>37</sup> ANON. VALES., in R.I.S. XXIV, IV, 2, p. 18.

<sup>38</sup> CASSIOD., *Variae*, *passim*; RIGHINI 1986, pp. 372-374.

<sup>39</sup> AUGENTI 2011.

<sup>40</sup> FAUBER 1990.

Nell'ultimo quarto del VI secolo, furono tuttavia i papi ad esercitare l'effettivo potere, staccandosi dalla tutela imperiale anche a causa di rivalità e scismi religiosi. Inoltre, eventi come l'invasione dei Longobardi e l'insediamento dell'esarcato a Ravenna bloccarono lo spirito della ricostruzione. Vanno ascritte a tale periodo le chiese di S. Teodoro e di S. Eufemia, e inoltre S. Lorenzo f.l.m., ricostruita da papa Pelagio II (579-590).

## ITALIA MERIDIONALE

Nell'orbita culturale e artistica della Campania tardoantica la tradizione classica si fonde con quella cristiana e, in particolare, con le influenze artistiche provenienti dal Vicino Oriente e dall'Africa settentrionale. Proprio nella città partenopea giunsero diversi ecclesiastici e vescovi africani cacciati da Genserico nel 439, tra i quali Gaudioso e *Quodvultdeus*, la cui memoria continua a vivere nelle catacombe di S. Gaudioso e di S. Gennaro. Tali catacombe, consistenti in gallerie collocate ad un livello relativamente superficiale, richiamano i cimiteri africani, più che le catacombe di Roma. I mosaici della "cripta dei vescovi", come si vedrà, sono attribuibili a due periodi diversi, ossia al vescovo Severo e agli anni di episcopato di Sotere (seconda metà del V secolo).

Un altro indizio dei rapporti tra Napoli e l'Africa settentrionale è un edificio di culto di fondazione costantiniana, la basilica di S. Restituta, originariamente dedicata ai santi Apostoli, caratterizzata da un presbiterio rialzato e da colonne a sostegno dell'arco trionfale staccate dal muro<sup>41</sup>: si trattava del nucleo originario dell'*insula episcopalis*, che comprendeva un'ulteriore cattedrale, intitolata al Salvatore, fatta erigere alla fine del V secolo dal vescovo Stefano I, dunque detta *Stefania*. La presenza della doppia cattedrale accomuna Napoli ad altri centri cristiani quali Aquileia e Treviri e si giustifica in base alla necessità di disporre di un edificio di culto per la liturgia festiva e di uno per quella feriale, in una *domestica ecclesia*, attigua all'episcopio.

Tra le due basiliche si colloca il battistero di S. Giovanni in Fonte, fatto costruire dal vescovo Severo<sup>42</sup>, dodicesimo vescovo partenopeo, tra la fine del IV e gli inizi del V secolo. Lo stesso vescovo intraprese a Napoli un'intensa attività edilizia – continuata poi dai suoi successori e sostenuta dall'aristocrazia locale – che tra i secoli V e VI diede alla città partenopea quella *facies* che si mantenne per gran parte del Medioevo<sup>43</sup>; a lui va attribuita anche la costruzione della cosiddetta basilica severiana, successivamente dedicata a S. Giorgio Maggiore, e del relativo mosaico absidale che doveva raffigurare il Salvatore tra gli apostoli seduti, con al di sotto quattro profeti<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> KRAUTHEIMER 1986.

<sup>42</sup> Sulla figura del vescovo Severo, si veda FERRI 2013, pp. 45-49.

<sup>43</sup> ACETO 1997, p. 634.

<sup>44</sup> BISCONTI 1997.

Il battistero di S. Giovanni in Fonte poteva verosimilmente essere in connessione con quello fatto costruire da Paolino da Nola a Cimitile, perduto, ma citato e celebrato in uno dei suoi carmi<sup>45</sup>.

La cristianizzazione del centro di Cimitile, a un chilometro a nord di Nola, risale al periodo tra II e III secolo, quando nella zona, suddivisa in appezzamenti regolari già in epoca augustea, sorse una necropoli. Alla fine del III secolo, qui venne seppellito il martire Felice, importante membro della comunità cristiana di Nola<sup>46</sup>, intorno all'illustre tomba del quale si sviluppò, nel corso dei secoli, un complesso monumentale noto attraverso le opere di Paolino da Nola e scavato tra il 1931 e il 1961 e in successivi interventi.

Paolino e il vescovo di Napoli Severo erano uniti da un legame di amicizia, allargato anche ad altre coeve illustri e carismatiche figure ecclesiastiche quali Ambrogio e Agostino e Simmaco, vescovo di Capua.

A Capua, nella periferia dell'antica città che era stata uno dei centri più importanti dell'Impero romano, collocata sulla via consolare Appia e a poca distanza dai porti di Napoli e di Pozzuoli, dove probabilmente giunsero le prime testimonianze del cristianesimo, era ubicata un'area cimiteriale dove ora sorge la chiesa di S. Prisco. In questa città doveva essersi formata un'importante comunità di cristiani fin dal IV secolo: è sant'Ambrogio a ricordare che qui, nel 392, si tenne un concilio plenario di vescovi<sup>47</sup>.

Alla caduta dell'impero romano d'Occidente, la Campania ebbe le stesse sorti di Roma: venne occupata dai Goti, poi dai Bizantini. Dopo la conquista di Belisario, avvenuta nel 537 nel corso della guerra greco-gotica, vennero recuperate le mura fatte costruire da Valentiniano III nel 440, e furono costruite sette torri ottagonali ed esagonali che sorsero ai principali angoli della città. Fu però Narsete a ripristinare tutto il sistema difensivo della città.

Per quanto riguarda la Puglia, la posizione geografica e la presenza sul territorio di una fitta rete stradale che faceva capo alla via Appia e a quella Traiana, portarono ad una evangelizzazione precoce della regione. Le ricerche storiche, archeologiche e agiografiche sul territorio hanno portato ad affermare che, tra i secoli IV e V, diverse importanti città soprattutto della parte centrosettentrionale della regione, tra cui anche Siponto, erano sedi di vescovadi<sup>48</sup>.

Grande importanza ebbero nel VI secolo, per la loro attività di fondatori di edifici sacri, Sabino, vescovo di Canosa, e Lorenzo, vescovo di Siponto.

---

<sup>45</sup> TESTINI 1978.

<sup>46</sup> PANI ERMINI 1993, p. 790.

<sup>47</sup> AMBR., PL, XVI, 1172.

<sup>48</sup> BELLI D'ELIA 1998.



A Canosa si sono rinvenuti i resti del battistero di S. Giovanni e i resti della basilica quadriconca dedicata inizialmente ai Ss. Cosma e Damiano e successivamente a S. Leucio<sup>49</sup>.

Nel Salento, la maggior testimonianza paleocristiana è costituita dalla piccola chiesa di S. Maria della Croce, che conserva una decorazione musiva databile alla metà del VI secolo, quando sulla regione si ebbero conseguenze rilevanti dovute alla guerra greco-gotica (535-555) e all'invasione dei Longobardi, eventi che portarono alla scomparsa di città e dei relativi vescovadi.

## **SALONICCO**

Fondata alla fine del IV sec. a.C., precisamente nel 315, dal re macedone Cassandro con il nome della moglie *Tessalonica*, sorellastra di Alessandro Magno, Salonicco fu un importante porto egeo ed ebbe una grande importanza in epoca tetrarchica.

La città ebbe un certo impulso dopo che l'imperatore Costantino ne ebbe sviluppato il porto. Divenne ancora più importante e si sviluppò rapidamente a metà del V secolo, quando divenne capoluogo di provincia.

In epoca tardoantica e protobizantina, dal punto di vista amministrativo faceva parte dell'Ilirico Orientale: allorché l'Impero Romano venne diviso in una parte orientale ed una occidentale, governate rispettivamente da Costantinopoli e da Roma, ricadde sotto il controllo dell'Impero romano d'Oriente e la sua importanza fu seconda solo alla stessa Costantinopoli. In ambito religioso, fino al periodo iconoclastico, fu soggetta alla Chiesa di Roma.

Nel 380 proprio qui fu promulgato dall'imperatore Teodosio il celebre Editto di Tessalonica, conosciuto anche come *Cunctos populos*, emesso il 27 febbraio 380 dagli imperatori Teodosio I, Graziano e Valentiniano II<sup>50</sup> il quale, all'epoca, aveva solo nove anni. Il decreto affermava il credo niceno religione ufficiale dell'impero, proibendo in primo luogo l'arianesimo e secondariamente anche i culti pagani.

Fu soprattutto alla fine del V secolo che Salonicco diventò un importante centro cristiano, come testimoniano le grandi chiese della Panagia Acheiropoietos e di S. Menna al di sotto dell'attuale chiesa di S. Sofia, la basilica di S. Demetrio e la chiesa del monastero di Latomou (Hosios David)<sup>51</sup>.

A Salonicco è legata la figura di san Demetrio di Tessalonica, proconsole romano di Grecia, che venne martirizzato a Sirmium, odierna Sremska Mitrovica (Serbia), nel 306, sotto l'imperatore Massimiano.

---

<sup>49</sup> FALLA CASTELFRANCHI 1974.

<sup>50</sup> SIMONETTI 1975, pp. 452-453.

<sup>51</sup> GUNARIS 1999, p. 274.

## COSTANTINOPOLI

Nata come colonia dorica, la cui fondazione viene fatta risalire al 667 a.C., fu dapprima chiamata Bisanzio, e la sua posizione si rivelò importante dal punto di vista strategico per le insenature delle sue coste, tra le quali il Corno d'Oro che costituì fin da subito il porto della città<sup>52</sup>. Per la sua felice posizione geografica, punto d'incontro tra Occidente e Oriente, fu fortificata e rinnovata nella struttura da Costantino il Grande che la chiamò Costantinopoli e la scelse come capitale dell'impero romano nel 324, con successiva dedicazione nel 334. Essa non assurse immediatamente a città più importante dell'impero: Costantino e i suoi successori preferirono le residenze imperiali vicine ai confini, al fine di affrontare al meglio eventuali attacchi esterni. Solamente grazie a Teodosio il Grande, mentre Roma rimase soltanto una capitale simbolica, Costantinopoli diventò sede stabile imperiale e nel 395 divenne capitale dell'impero romano d'Oriente,<sup>53</sup> acquisendo il ruolo di baluardo di difesa del cristianesimo, nonché un centro culturale e artistico di grande rilievo.

L'edilizia religiosa costantinopolitana conobbe un notevole sviluppo dopo Costantino. Oltre alla realizzazione delle mura, opera fondamentale per la storia della città, intrapresa nel 413 e completata a metà del V secolo con porte monumentali, nel 415, sotto Teodosio II, venne avviata la ricostruzione di S. Sofia e, fino alla fine del V secolo, furono erette diverse chiese, tra le quali S. Maria di Chalkoprateia e S. Giovanni di Studios, edificate entrambe su iniziativa dell'imperatrice Pulcheria<sup>54</sup>. Il notevole flusso migratorio di greci, latini, germani, slavi e soprattutto orientali in genere, portò la città, nel V sec., ad un grande aumento demografico: nel 450, ovvero alla fine del regno di Teodosio II, Costantinopoli avrebbe avuto quasi 190000 abitanti<sup>55</sup>.

Tra la metà del V e il terzo quarto del VI secolo, avviene una profonda crisi sociale che sfocia in moti popolari, soprattutto tra il 475 e il 563. Notevoli furono le iniziative a carattere edilizio da parte di Anastasio I e di Giustiniano, anche grazie alla committenza privata, assai attiva in ambito religioso: diversi edifici vennero commissionati grazie al finanziamento di aristocratici, al fine di accrescere il proprio prestigio; emblematico è il caso di Anicia Iuliana, alla quale si deve l'edificazione della chiesa di S. Polieucto, le cui dimensioni e la cui qualità artistica erano in grado di gareggiare con le fabbriche imperiali.

Nel VI secolo, Giustiniano diede grande impulso all'edilizia di Costantinopoli, costruendo nuovi edifici e intervenendo su quelli danneggiati prima dalla rivolta di Nika del 532 e poi dal terremoto del 551: restaurò le terme di Zeuxippos e l'Ippodromo, ampliò e abbellì il Palazzo Imperiale, ricostruì

---

<sup>52</sup> BARSANTI 2000.

<sup>53</sup> DAGRON 1991, pp. 19 e 45.

<sup>54</sup> FRANCHETTI PARDO 2008, pp. 31-34.

<sup>55</sup> FRANCHETTI PARDO 2008, pp. 36-37.

splendidamente il Senato nell'Augustèon, dove sostituì alla colonna di Teodosio quella con la propria statua equestre; edificò una gigantesca cisterna dotata di 224 colonne e sormontata da cupole e gettò un ponte sul Corno d'Oro, a nord delle Blacherne, l'unico di Costantinopoli fino al XIV secolo.

In quest'epoca si registra un incremento di edificazioni legate alla trasformazione del cristianesimo in religione di stato. Nel 536 sono documentate oltre cinquanta chiese. Procopio di Cesarea, nel *De Aedificiis*, attribuisce a Giustiniano ben trentatré opere, delle quali le più significative sono quella dei Ss. Sergio e Bacco, la nuova chiesa di S. Irene, una rinnovata chiesa dei Ss. Apostoli, ma soprattutto la riedificazione di Santa Sofia, il cui impianto planimetrico e il sistema costruttivo si devono ad Isidoro di Mileto e ad Antemio di Tralles: Giustiniano ne fece la chiesa più mirabile di Costantinopoli, vero gioiello dell'architettura tardo-antica.

## CIPRO

L'isola di Cipro era situata in una felice posizione geografica, sulla via per la Terra Santa, ma soprattutto sulle rotte che collegavano l'Egitto ai porti del Mediterraneo occidentale: proprio per questo godette di una notevole prosperità in epoca romana e, nel 22 d.C., fu nominata provincia senatoria da Augusto. Nonostante diversi terremoti a metà del IV secolo, continuò ad essere fiorente anche in epoca tardoantica. Dopo la divisione dell'impero romano, divenne bizantina, fino al XII secolo. Risenti della cultura ellenistica e in particolare di Antiochia da cui Cipro dipendeva amministrativamente nell'ambito della *Prefectura per Orientem*.

Nel 488 l'imperatore Zenone (474-491) aveva garantito l'autocefalia della chiesa cipriota, precedentemente soggetta a quella di Antiochia, concedendo al vescovo speciali privilegi.

In epoca giustiniana venne sottoposta al governo dell'autorità imperiale, sotto la diretta giurisdizione di Costantinopoli, in base ad un decreto di Giustiniano: un'iscrizione rinvenuta a Salamina, attribuibile al 542-543, attesta la presenza degli imperatori Giustiniano e Teodora. Negli edifici di culto, eretti nel corso del VI secolo, sono evidenti gli influssi dell'architettura costantinopolitana, a partire dall'arredo scultoreo in marmo proconnesio.

A Cipro sono presenti resti della pittura monumentale, sopravvissuti grazie alla localizzazione dei siti in luoghi remoti dell'isola, ma anche in base ai benefici derivati dall'accordo tra Bizantini e Arabi nel 688, in base ai quali gli editti degli imperatori iconoclasti non ebbero applicazione nel territorio di Cipro. In tal modo i complessi decorativi si sono conservati intatti; essi sono importanti, dal momento che testimoniano il patrimonio artistico bizantino precedente alle distruzioni iconoclaste<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> PARIBENI 1994.

## SINAI

La penisola del Sinai, per l'aura di sacralità dovuta alla memoria della consegna a Mosè delle tavole della Legge, nei primi secoli del cristianesimo e in particolare dal IV secolo, servì come luogo di rifugio per monaci ed anacoreti e fu centro di conventi, primo fra tutti quello di S. Caterina. Qui, all'interno di una poderosa fortificazione, dove sorgeva una piccola chiesa a memoria del roveto ardente, in età giustiniana venne eretto un monastero che comprendeva l'attuale chiesa di S. Caterina, originariamente dedicata alla *Theotokos*. In base alle fonti storiche (Procopio di Cesarea, *De Aedificiis*, V, 8; Eutichio, *Annales*, XVII, 5-7) ed epigrafiche (iscrizioni sull'antica porta d'ingresso e su una trave lignea del tetto) si può affermare che il committente sia stato Giustiniano. La fondazione del monastero è legata a ragioni di carattere sia strategico che religioso: da una parte, Giustiniano intese consolidare il *limes* orientale, dall'altra volle difendere la memoria di Mosè e una meta di pellegrinaggi così importante dal pericolo delle scorrerie saracene alle quali la penisola del Sinai era esposta<sup>57</sup>.

## TUR 'ABDIN – KARTMIN

Come il Sinai, anche la regione di Tur 'Abdin, situata nella Turchia sud-orientale, può essere considerata una regione di frontiera, assai prossima alla Mesopotamia meridionale. A questo contesto geografico appartiene il monastero di Mār Gabriel, realizzato anche grazie al sostegno finanziario della corte imperiale di Costantinopoli, nella prima metà del VI secolo.

---

<sup>57</sup> GUIGLIA GUIDOBALDI 1999, p. 691.

## I DIBATTITI TEOLOGICI IN ORIENTE E IN OCCIDENTE

Le complesse speculazioni teologiche, intrecciate a rivalità ecclesiali e spesso legate al raggiungimento di fini politici, divisero l'area mediterranea a partire dal IV secolo ed influenzarono anche le realizzazioni artistiche, allo scopo di rendere comprensibili ai fedeli i canoni della dottrina religiosa discussi presso sinodi e concili<sup>58</sup>.

Fra il Tardoantico e l'Alto Medioevo, l'eresia ariana negava la natura divina di Cristo e fu senza dubbio la più grave a turbare la vita interna della Chiesa cristiana in tutto il IV secolo, da Costantino a Teodosio; nei paesi d'Occidente occupati da popolazioni barbare ariane si fece duramente sentire, soprattutto nei secoli V e VI.

L'essenza dell'arianesimo fu quella di porre una profonda divisione nella Trinità. Essa sostanzialmente non riconosceva l'uguaglianza fra il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo e credeva in una Trinità eterogenea e gerarchicamente scalata: non considerava quindi le tre persone della Trinità sullo stesso piano, ma poneva al vertice il Padre e in subordine prima il Figlio e poi lo Spirito Santo. Gli Ariani dunque affermavano che solo il Padre è sommo Dio, poiché "ingenitus", mentre il Figlio non può essere considerato Dio allo stesso modo, ma ad un livello inferiore, ed è quindi una sorta di "Dio minore" divenuto visibile, passibile e mortale grazie all'umanità assunta, in quanto l'unità di Dio è incompatibile con la pluralità delle persone divine<sup>59</sup>.

Fu Ario (256-336), un prete di Alessandria d'Egitto, l'eresiarca, il fautore di tale eresia, nel 319. Indicato nella *Storia ecclesiastica* di Sozomeno (I, 15, 1-3) come abile nell'arte dialettica, dichiarò alla Chiesa che il Figlio di Dio, pur essendo il salvatore dell'umanità, era stato generato dal niente, che c'era stato un tempo in cui non esisteva, che in virtù del suo libero arbitrio era capace di male come di bene, che era una creatura, pertanto oggetto di creazione. Ario si era formato presso la scuola di Antiochia, dove i testi sacri erano presi alla lettera. Nel 321 il vescovo Alessandro lo fece scomunicare ed egli si rifugiò prima in Palestina e poi da qui si mise in contatto con Eusebio di Nicomedia di Bitinia, che lo accolse volentieri e che creò un centro di riferimento e di sostegno per l'arianesimo nella propria diocesi<sup>60</sup>. La posizione degli Ariani venne rafforzata da sinodi locali in Palestina e in Bitinia, ma anche dall'ascendente di Eusebio sull'imperatore Costantino che nel 313 aveva emanato l'editto di tolleranza, anche a vantaggio dei cristiani.

Il primo Concilio Ecumenico di Nicea del 20 maggio 325, convocato per dirimere la controversia dottrinale provocata dall'eresia ariana, fu l'atto fondamentale di politica ecclesiastica compiuto da

---

<sup>58</sup> MARCENARO 1993, p. 21.

<sup>59</sup> SIMONETTI 1975, pp. 12, 26-28.

<sup>60</sup> SIMONETTI 1975, pp. 31-32; PERRONE 1990, pp. 18-20; ZERNOV 1990, pp. 43-44; MARCENARO 1993, pp. 21-31.

Costantino nel corso del suo regno<sup>61</sup>: alla presenza di 220 (o 318) vescovi, in massima parte orientali, vi si stabilì che “Gesù Cristo è vero Dio e vero uomo”. Si utilizzò in tale occasione l’aggettivo ὁμοούσιος, ossia della stessa sostanza, consustanziale, in riferimento al fatto che Cristo fosse alla pari del Padre e generato, non creato. L’arianesimo fu così condannato e Ario mandato in esilio nell’Illirico. Nel 380, poi, Teodosio il Grande proclamò che il “Credo niceno” fosse l’unico valido per la religione di stato.

Una quarantina di anni prima, nel 343, il goto Ulfila (311-383) era stato consacrato vescovo dal vescovo ariano Eusebio. A lui venne affidato il compito di evangelizzare le popolazioni germaniche a nord del Danubio e per questo portò a termine la celebre traduzione della Bibbia in lingua gota, un importante strumento di conversione all’arianesimo per la stragrande maggioranza dei Goti<sup>62</sup>: per questo motivo, è considerato il fondatore dell’arianesimo storico. Il credo ariano si diffuse presso i Visigoti, poi presso Ostrogoti, Vandali, Eruli, Burgundi e Longobardi, prevalentemente nel bacino danubiano. Dunque, ad eccezione dei Franchi, tutti i maggiori popoli germanici furono uniti dalla nuova religione. Le popolazioni ostrogote, grazie ad Ario ed ancora più ad Ulfila, si avvicinarono alla civiltà romana senza però perdere la propria identità, che consisteva proprio nel contrapporre al cattolicesimo il cristianesimo ariano (eretico). Ai barbari, reduci da una religione politeista, la concezione ariana di Dio apparve più congeniale e maggiormente comprensibile rispetto a quella dei cattolici.

In base a ciò Cristo viene considerato come un “maestro”, come una figura esemplare, un nunzio del Padre, per l’intera umanità, da imitare per ottenere la salvezza, e questo concetto venne ribadito nel concilio di Rimini (359), avvenuto sotto l’egida imperiale, concilio i cui documenti vennero portati dal vescovo di Cartagine a Costantinopoli (360) e qui ratificati<sup>63</sup>.

Tra i più importanti rappresentanti della dottrina ariana, bisogna citare anche Eunomio e Massimino. Quest’ultimo, verosimilmente di origine gota, nacque verso il 360-365 e diventò vescovo di una comunità ariana dell’Illirico. Nel 427 Massimino accompagnò in Africa una spedizione militare comandata da Segisvulto, voluta dalla corte di Ravenna alla quale era molto legato. Proprio in Africa, ad Ippona, ebbe una disputa sulla Trinità con sant’Agostino (427-428). Di tale dibattito è rimasto un resoconto in latino, ossia la *Collatio Augustini cum Maximino arianorum episcopo*. Si tratta di una fonte utile da cui trarre dati importanti sul credo ariano e sull’influenza degli insegnamenti di Ulfila sul vescovo Massimino. Quest’ultimo riportò proprio in quest’opera il testamento spirituale di Ulfila pronunciato prima di morire.

---

<sup>61</sup> EUSEB, *Vita Constantini*, III, 10.

<sup>62</sup> SIMONETTI 1975, p. 338.

<sup>63</sup> SIMONETTI 1975, pp. 314-320, 338-339.

L'importanza rivestita da Massimino è testimoniata anche dal fatto che ebbe dispute con altri padri della religione, tra cui Ambrogio (*Dissertatio Maximini contra Ambrosium*). Sia Ambrogio che Agostino dovettero lottare contro gli Ariani: a Milano l'imperatrice Giustina, madre di Valentiniano II, aveva preteso da Ambrogio che destinasse almeno una chiesa agli Ariani, come apprendiamo dal *De tradendis basilicis*.

Per analogie stilistiche e lessicali con altri sermoni verosimilmente attribuibili a lui, è ritenuta una sua opera anche il *Sermo Arianorum*, scritto tra la fine del IV e l'inizio del V secolo: qui viene sottolineata l'indiscutibile unicità e trascendenza di Dio Padre, come principio non originato di tutto ciò che esiste. Il Padre è considerato come unico creatore di tutto e di tutti, compreso il Figlio; Dio è il solo a possedere la prerogativa di essere ingenerato, *ingenitus*.

Questo aspetto della dottrina ariana era già stato elaborato sistematicamente da colui al quale Massimino si ispirò in tutte le sue opere, ossia Eunomio: egli aveva sottolineato che mentre Dio era ingenerato *sine principio* e autonomo, Cristo era generato, un "sacerdote che adora il suo Dio".

Il Figlio è dunque una creatura, seppure superiore rispetto agli altri uomini, tale da poter essere chiamato Dio da loro. Padre e Figlio sono distinti, poiché Dio è eterno, mentre Cristo gli è posteriore, perché ha preso vita da lui. Lo Spirito Santo, che ha la funzione di manifestare la dignità di Cristo nelle anime degli uomini, è da lui distinto.

Significativo è questo passo del *Sermo Arianorum* (PL 42, 680-681): *Filius testis est Patris: Spiritus testis est Filii. Filius mittitur a Patre: Spiritus mittitur a Filio. Filius minister est Patris: Spiritus Sanctus minister est Filii. Filius fietur a Patre: Spiritus Sanctus iubetur a Filio. Filius, quae iubet Pater, haec operatur: Spiritus Sanctus, quae mandat Filius, haec loquitur*.

Tali principi vengono ripresi anche nella *Collatio Augustini cum Maximino arianorum episcopo*, supportati però da riferimenti evangelici puntuali e precisi.

I concetti espressi da Massimino si possono comprendere chiaramente, come vedremo, analizzando i mosaici degli edifici di culto ariani presenti a Ravenna di epoca teodericiano.

Un'altra accesa disputa teologica fu quella dibattuta nel Concilio di Efeso del 431, nel quale si discusse ancora sulla natura divina e umana di Cristo. Due sono gli schieramenti che si fronteggiarono: da un lato, Cirillo di Alessandria, rappresentante degli inviati del papa Celestino I (422-432); dall'altro, Nestorio, patriarca di Costantinopoli. Mentre i vescovi orientali sostenevano il *duofisismo*, ossia la presenza in Cristo di due nature, quella divina e quella umana, gli alessandrini difendevano il *monofisismo*, che vedeva nel Figlio di Dio un'unica natura, divina e umana ad un tempo: gli alessandrini attribuivano a Maria il titolo di *Theotokos* (madre di Dio), mentre gli avversari riconoscevano la Vergine come *Cristotokos*. Gli inviati del papa erano favorevoli agli alessandrini, avendo già condannato Nestorio in un sinodo romano del 430. Alla fine del concilio efesino, furono

ribaditi i canoni di Nicea e di Costantinopoli, si riconobbe la duplice natura di Cristo, umana e divina, e a Maria fu assegnato il titolo di *Theotokos*, ossia di madre di Dio<sup>64</sup>.

Sulla medesima linea, papa Leone Magno, nel 440, nella lettera dogmatica dal titolo *Tomus Leonis*, dichiarò la perfezione della natura umana e di quella divina in un'unica persona, ossia quella di Cristo<sup>65</sup>.

Un nuovo concilio ecumenico fu convocato a Calcedonia, sul Bosforo, nel settembre del 451, per ribadire quanto già stabilito nel concilio di Efeso. Se gli imperatori Zenone (476-491) e Anastasio I (491-518) cercarono in seguito di mediare fra i vari e articolati schieramenti, Giustino I (518-527) fu uno strenuo sostenitore dell'ortodossia e, sostenendo papa Ormisda, obbligò i vescovi a riconoscere i canoni di Calcedonia, suscitando il malcontento delle popolazioni barbariche, soprattutto dei Goti di Teoderico.

Quando prese il potere Giustiniano (527-565), egli si pose un obiettivo universale e di ampio respiro, quello di realizzare un solo impero governato da un unico imperatore e con una sola chiesa<sup>66</sup>. Dunque, fra il 543 e il 544, al fine di sanare i conflitti con i monofisiti, fra i quali si contava la coniuge Teodora, condannò gli scritti di Teodoro di Mopsuestia, Teodoreto di Ciro e Iba di Edessa, vescovi vissuti circa un secolo prima, maestri della scuola di Antiochia: in questo modo l'imperatore rifiutava il nestorianesimo, di cui tali autori erano sospettati, senza tuttavia confutare i decreti dei concili ecumenici del passato. Tale condanna diede origine al cosiddetto scisma dei *Tre Capitoli*, che causò un'ulteriore spaccatura fra coloro che avevano accettato i canoni di Calcedonia.

Inevitabile fu il conflitto tra Giustiniano e diversi vescovi d'Occidente, conflitto che culminò con l'imprigionamento di papa Vigilio e del diacono Pelagio<sup>67</sup>.

Dopo la morte di Giustiniano, la chiesa occidentale si allontanò sempre di più da quella orientale: alla fine del VI secolo, solo il patriarcato di Costantinopoli era ancora unito alla chiesa di Roma, mentre le altre chiese d'Oriente le erano ostili.

## **CRONOLOGIA FONDAMENTALE DEGLI AVVENIMENTI POLITICI E RELIGIOSI DEI SECOLI V-VI**

**400:** composizione delle *Confessiones* di Agostino.

**401:** i Visigoti di Alarico invadono per la prima volta l'Italia e saccheggia Bergamo.

**402:** Stilicone costringe Alarico ad abbandonare l'assedio di Milano e lo sconfigge nella battaglia di Pollenzo. Onorio trasferisce la sede dell'impero romano d'Occidente da *Mediolanum* a Ravenna.

---

<sup>64</sup> ZERNOV 1990, pp. 59-63.

<sup>65</sup> ALBERIGO 1978, pp. 21-24; ZERNOV 1990.

<sup>66</sup> BECK 1978, pp. 21-22.

<sup>67</sup> BECK 1978, pp. 41-43; ZERNOV 1990, pp. 70-71.



**403:** Stilicone sconfigge i Visigoti nella battaglia di Verona.

**406:** Stilicone a Fiesole sconfigge gli Ostrogoti di Radagaiso, con il sostegno dei Visigoti di Saro; Vandali, Svevi e Burgundi attraversano il Reno, riversandosi nell'impero romano.

**408:** assassinio di Stilicone su mandato di Onorio; Teodosio II diventa imperatore d'Oriente.

**410:** Alarico, re dei Visigoti, saccheggia Roma (sacco di Roma).

**412-418:** i Visigoti si stabiliscono in Gallia e in Spagna.

**413-427:** Agostino compone il *De Civitate Dei*.

**425:** Valentiniano III viene proclamato imperatore d'Occidente all'età di sei anni.

**428:** i Vandali, passando per la Spagna, giungono nell'Africa del Nord. Qui i vandali ariani perseguitano i cattolici africani.

**430:** morte di Agostino ad Ippona.

**431:** terzo concilio ecumenico di Efeso, relativo alla maternità divina di Maria, contro le teorie di Nestorio.

**432:** Sisto III papa.

**438:** Teodosio promulga il Codice Teodosiano, la più importante raccolta di leggi romane prima di Giustiniano

**439:** presa di Cartagine da parte di Genserico.

**440:** Leone I papa.

**450:** morte di Teodosio II e di Galla Placidia.

**451:** concilio di Calcedonia, relativo alle due nature dell'unica persona di Cristo: sconfessione del monofisismo di Eutiche.

**452:** nell'ambito dell'invasione dell'Occidente da parte degli Unni, Attila scende in Italia e distrugge Aquileia. Dopo l'incontro con papa Leone I, si ritira.

**455:** sacco di Roma da parte dei Vandali di Genserico.

**468:** Simplicio papa.

**472:** consacrazione di San Martino di Tours.

**474:** Zenone imperatore d'Oriente. Il *patricius* Oreste fa proclamare Augusto il proprio figlio Romolo.

**476:** deposizione dell'ultimo imperatore d'Occidente da parte di Odoacre: caduta dell'impero romano d'Occidente.

**482:** l'imperatore d'Oriente Zenone promulga l'editto di unione, *Henotikon*, con il quale vengono condannati sia Nestorio che Eutiche, si sminuisce la partecipazione di papa Leone I al concilio di Calcedonia e viene ribadito il simbolo niceno come unica professione di fede.

**484:** Giustino imperatore d'Oriente. Scisma acaciano: scomunica da parte di papa Felice III del patriarca di Costantinopoli Acacio, accusato di aver ispirato l'*Henotikon*.

**491:** Anastasio I imperatore d'Oriente: politica di apertura nei confronti dei regni romano-barbarici.

**494:** Teoderico, re degli Ostrogoti, sconfigge Odoacre a Ravenna e diventa padrone dell'Italia.

**498:** Simmaco papa.

**518:** Giustino I imperatore d'Oriente: si impegna a ricomporre lo scisma acaciano e si pone contro monofisiti e ariani.

**524:** viene giustiziato Severino Boezio, accusato di aver congiurato contro gli ostrogoti di Teoderico.

**525:** morte in prigione di papa Giovanni I, coinvolto nel conflitto tra Teoderico e Giustiniano.

**526:** morte di Teoderico.

**527:** Giustiniano I imperatore d'Oriente.

**529:** viene soppressa la scuola filosofica di Atene per volere di Giustiniano che vara provvedimenti contro pagani, giudei ed eretici, esclusi i monofisiti che vengono accettati e addirittura sostenuti fino al 536.

**529-534:** pubblicazione del *Corpus Iuris Civilis*.

**532:** rivolta di Nika a Costantinopoli.

**533-534:** i bizantini sconfiggono i vandali in Africa; inizia la campagna d'Italia nell'ambito della guerra greco-gotica, affidata al generale Belisario.

**540:** occupazione di Ravenna da parte di Belisario.

**537:** dedicazione di S. Sofia a Costantinopoli.

**544:** "Editto dei Tre Capitoli" emanato da Giustiniano.

**549:** conquista di Roma da parte del re degli Ostrogoti Totila.

**552:** l'Italia passa sotto il dominio dell'impero d'Oriente, in seguito alla sconfitta di Totila da parte del generale Narsete.

**553:** concilio di Costantinopoli, nel quale si ribadisce la condanna dei "tre capitoli". Papa Vigilio assume posizioni controverse in merito.

**565:** morte di Giustianiano; Giustino II imperatore d'Oriente.

**568:** i Longobardi invadono l'Italia sotto la guida di Alboino.

**579:** Pelagio II papa.

**590:** Gregorio I papa.

## II. RAVENNA DA CAPITALE DELL'IMPERO ROMANO D'OCCIDENTE ALL'ETÀ GIUSTINIANEA.

Le radici della fortuna di Ravenna nel V e VI secolo affondano negli ultimi anni del IV. Quando nel 395 morì Teodosio il Grande, l'impero venne retto dai suoi due figli Onorio e Arcadio. L'epoca che seguì la morte di Teodosio, fu caratterizzata dall'influenza di figure militari di spicco, quali il generale Stilicone, Ezio, Ricimero e Odoacre, e inoltre dallo sviluppo di Costantinopoli<sup>68</sup>.

Come si è visto nel primo capitolo, fra il 402 e il 404, Milano perse il proprio *status* di *imperialis mansio* d'Occidente acquisito nel 340 e l'imperatore Onorio provvide al trasferimento della capitale della *pars Occidentis* da Milano a Ravenna, per motivi di sicurezza contingente, in particolare per l'avanzata dei Visigoti nella pianura Padana, come diversi storiografi hanno sostenuto nel corso del tempo<sup>69</sup>. Tale trasferimento, nelle intenzioni della corte imperiale, non sarebbe stato definitivo, bensì una tappa intermedia, prima del ritorno della sede a Roma<sup>70</sup>.

Grazie a tale importante evento Ravenna godè di lustro e prestigio e, da semplice città di provincia, divenne uno dei maggiori centri occidentali della tarda antichità, conservando tale *status* fino alla sua caduta per opera dei Longobardi a metà dell'VIII secolo: in questo lasso di tempo, acquisì caratteristiche cosmopolite, e fu inoltre capace di assimilare e rielaborare autonomamente gli apporti ideologici e culturali di Costantinopoli e delle province gravitanti nella sua orbita. Ciò si riscontra nell'edilizia civile e religiosa che in essa ben presto fiorì, in parte scomparsa e in parte esistente, con esiti notevoli in ambito architettonico, scultoreo e pittorico. Come preminente *medium* decorativo degli edifici di culto (chiese, battisteri e mausolei), venne scelto il mosaico, principale canale di arte figurativa di questo periodo, vero e proprio *instrumentum regni*; in linea con altre città quali la stessa Costantinopoli, Salonico, Roma e Milano, il mosaico fu una chiara e duratura espressione del considerevole prestigio di Ravenna sia come residenza di corte, sia come centro ecclesiastico di spicco, grazie a personaggi d'alto rango quali imperatori, dignitari imperiali, re e vescovi.

Nelle tre epoche in cui si può suddividere il suo periodo di splendore – placidiana (425 – 450), teodericiano (493 – 526) e giustiniano (527 – 567)<sup>71</sup> – Ravenna conobbe l'avvicendamento di differenti ideologie, mirabilmente espresse proprio attraverso i mosaici parietali: la religione

---

<sup>68</sup> MANGO 1985.

<sup>69</sup> NERI 1990; FABBRI 1991, p. 9. Proprio a pochi chilometri da Ravenna, nel 49 a.C. Cesare aveva pronunciato la fatidica frase *alea iacta est* (Plut., *Pomp.*, 60, 4) prima di attraversare il Rubicone, segnando praticamente l'inizio di una nuova epoca e ponendo le basi per la nascita del futuro impero romano.

<sup>70</sup> DAVID 2013, p. 61.

<sup>71</sup> Circa le problematiche relative alla scultura, all'architettura e al mosaico a Ravenna, si veda DEICHMANN 1969; DEICHMANN 1974; DEICHMANN 1976. Per una chiara sintesi sulla situazione storica, politica e religiosa di Ravenna tra V e VI secolo, cfr. RIZZARDI 2011, pp. 15-25.

ortodossa, dapprima sostenuta da Galla Placidia, figura di rilievo della dinastia valentiniano-teodosiana, che regnò al posto del figlio Valentiniano III ancora bambino, venne affiancata e messa in ombra da quella ariana durante il regno del re ostrogoto Teoderico, ritornando poi in auge con l'imperatore Giustiniano e con importanti figure ecclesiastiche quali Massimiano di Pola, consacratore della basilica di San Vitale, e Agnello, promotori di una vera e propria epurazione anti-ariana<sup>72</sup>.

Il mosaico divenne quindi il mezzo di comunicazione più efficace ad esprimere con semplicità e splendore ad un tempo, i concetti del mondo divino e della politica imperiale, strettamente uniti tra loro, seguendo l'ideologia del periodo di appartenenza, in stretta connessione con il contesto monumentale: in virtù della sua immediata potenza comunicativa, anche a favore di un pubblico incolto, come una sorta di *biblia pauperum*, l'arte musiva assunse dunque un ruolo sociale e culturale di grande importanza, divenendo una chiara e fulgida testimonianza sia dell'ideologia politico-religiosa del tempo e dell'inscindibile unità fra stato e chiesa, sia dell'alto livello artistico raggiunto dalle maestranze, ponendo la città di Ravenna in una prospettiva di ampio respiro.

Ravenna venne scelta per la sua strategica posizione in grado di garantire una sicurezza che altre città dell'Italia settentrionale, compresa Aquileia, non avrebbero potuto offrire. La singolare e felice posizione geografico-ambientale della città adriatica fu senza dubbio determinante, poiché la rendeva ben difendibile, anzi inespugnabile, sia dalla terraferma, per la presenza di terreni soffici e impaludati ad occidente, sia dal delta del Po e dal mare ad oriente; era inoltre dotata di porti-canale come il porto Coriandro e i porti urbani alla foce del Padenna/Bidente e del Montone. Le sue particolarità ambientali, soprattutto idrografiche, e il suo carattere di roccaforte vengono ricordati dalle fonti del V-VI secolo<sup>73</sup>. Inoltre, il suo porto avrebbe garantito contatti diretti con la capitale dell'impero d'Oriente, rendendola una città cosmopolita<sup>74</sup>.

Ciò, per Ravenna, fino a quel momento semplice città di provincia, nota di riflesso solo per il vicino porto militare di Classe<sup>75</sup>, com'era avvenuto anche a Milano in concomitanza con l'assunzione a residenza imperiale stabile, dal punto di vista urbanistico e culturale significò un notevole sviluppo che si tradusse in una prolifica rifioritura edilizia e decorativa, soprattutto in ambito religioso<sup>76</sup>. Per la nuova capitale furono necessari sia un nuovo assetto urbano, adeguato ad una sede imperiale,

---

<sup>72</sup> PENNI IACCO 2004, p. 77.

<sup>73</sup> PROCOP., *Bell. Goth.*, 5, 11-17; IORD., *Get.*, 29; SOCR., *Hist. Eccl.*, VII, 23; FARIOLI CAMPANATI 1992c, p. 375.

<sup>74</sup> FARIOLI CAMPANATI 1993-1994, p. 9; FARIOLI CAMPANATI 1998.

<sup>75</sup> CIRELLI 2013, pp. 109-121.

<sup>76</sup> RIGHINI 1991, p. 203; ANDREESCU TREADGOLD 1992, p. 189; JÄGGI 2010, p. 142.

sebbene temporanea e “vicaria”<sup>77</sup>, sia un rafforzamento delle mura: necessità, quest’ultima che, contemporaneamente, riguardò anche le mura Aureliane di Roma.

Gli edifici di culto trasformarono l’aspetto della città in progressivo ampliamento, dotandola di un profilo monumentale di alto livello, adeguato ad una *sedes regia*<sup>78</sup>. Inizialmente, furono soprattutto i vescovi Pier Crisologo e Neone ad operare a Ravenna in modo tale che la città uscisse dalla nebbia nella quale Milano ed Aquileia l’avevano avvolta<sup>79</sup>, nonostante la chiesa ravennate fosse più antica rispetto ad entrambe<sup>80</sup>: probante, a tal proposito, è il fatto che il martire Apollinare, protovescovo di Ravenna, si collochi cronologicamente nel II secolo, mentre quello di Milano, Anatolio (o Anatalone), sarebbe diventato presule della città soltanto nel III secolo<sup>81</sup>.

Ravenna, nuova residenza palatina, fu politicamente e ideologicamente protesa verso l’Oriente e soprattutto verso la *nea Rome*, Costantinopoli, anche grazie alla sua flotta stanziata a Classe fin dai tempi di Ottaviano Augusto; tuttavia, in essa è possibile individuare significativi elementi di contatto con l’Occidente, sia con l’antica Roma, sia, soprattutto, con la stessa Milano, la quale, pur messa in ombra dalla nuova capitale, continuò a “riecheggiare” in quest’ultima per più di un secolo. Secondo Antonio Carile, alle soglie del V secolo Ravenna si colloca tra la dipendenza politica di Costantinopoli e l’ambiente culturale, letterario, filosofico e religioso di Roma<sup>82</sup>

L’intenzione della corte imperiale fu quella di fare di Ravenna una seconda Milano, conferendole la dignità religiosa e civile della precedente capitale, tramite il trasferimento sia dei culti che delle forme d’arte<sup>83</sup>.

Valga, come prima significativa testimonianza di tale intento, uno dei più antichi sarcofagi cristiani di Ravenna conservato presso il Museo Nazionale<sup>84</sup>, risalente ai primi anni del V secolo, confrontabile con un esemplare frammentario esposto al Museo del monastero di S. Giulia a Brescia, sostanzialmente coevo, attribuito ad una bottega milanese che accolse influssi e spunti orientali, rielaborandoli originalmente: è verosimile che il sarcofago ravennate, uno dei primi esemplari prodotti localmente, sia stato realizzato da artigiani trasferitisi da Milano insieme alla corte imperiale<sup>85</sup>.

---

<sup>77</sup> AUGENTI 2010.

<sup>78</sup> AUGENTI 2006, pp. 19-20.

<sup>79</sup> PIETRI 1991, p. 288.

<sup>80</sup> DEICHMANN 1969, p. 10; MONTANARI 1992, p. 242; MONTANARI 2007, p. 64.

<sup>81</sup> Relativamente ai temi e ai problemi della cristianizzazione in Italia settentrionale, si vedano CRACCO RUGGINI 2002 e MARANO 2012; in merito alla cristianizzazione dell’Adriatico e in particolare di Ravenna, cfr. RIZZARDI 2008.

<sup>82</sup> CARILE 2006, p. 5.

<sup>83</sup> CECHELLI 1951, p. 209.

<sup>84</sup> KOLLWITZ, HERDEJURGEN 1979, p. 113, n. B 4.

<sup>85</sup> PORTA 1974, pp. 333-341; BRANDENBURG 1987, pp. 98-99.

Le relazioni tra i due centri non si manifestarono esclusivamente in immediata e stretta concomitanza con il trasferimento della corte, ma in un lasso di tempo che abbraccia i secoli V e VI, quindi non soltanto all'epoca di Galla Placidia, ma anche nei successivi periodi di aureo splendore ravennate, fino all'epoca giustiniana.

Nonostante le fonti non aiutino a fare pienamente luce sulle iniziative prese dall'imperatore Onorio a Ravenna, è verosimilmente a lui attribuibile la costruzione di un Palazzo imperiale, sede della corte, come testimoniano gli scavi condotti nell'area attigua alla basilica di S. Apollinare Nuovo, fra la via Alberoni e la via di Roma<sup>86</sup>, nonché della scomparsa basilica di S. Lorenzo in Cesarea<sup>87</sup>, quartiere collocato tra Ravenna e Classe che, con i due sobborghi, aveva formato una sorta di conurbazione, grazie all'avanzamento della linea di costa<sup>88</sup>, facendo di Ravenna una città policentrica. Il notevole edificio di culto, ornato di mosaici e ricco di marmi preziosi, abbattuto poi nel 1553, aveva funzione cimiteriale e rifletteva i culti imperiali di Costantinopoli, dal momento che anche nella capitale d'Oriente, nei pressi del palazzo suburbano delle Blacherne, sorgeva una chiesa intitolata a san Lorenzo, fatta erigere da Pulcheria<sup>89</sup>: ciò costituisce soltanto uno dei chiari esempi di richiami onomastici e toponomastici a Costantinopoli sia nell'ambito della cristianizzazione sia in quello della fioritura edilizia promossa dalla corte imperiale a Ravenna<sup>90</sup>.

Il S. Lorenzo ravennate era stato finanziato da un membro della corte imperiale, Lauricio, *maior cubiculi* (ciambellano) *Honorii imperatoris*, evergete nei riguardi della chiesa ravennate<sup>91</sup>: la sua presenza a Ravenna si giustifica se si considera il fatto che, con lo spostamento della capitale, si trasferì da Milano anche tutta l'aristocrazia. Attiguo alla grande basilica sorgeva il *monasterium* dei Ss. Stefano, Gervasio e Protasio, consacrato sotto Valentiniano III il 29 settembre 435<sup>92</sup>, cappella sepolcrale dove il dignitario era stato sepolto: la dedica a questi due ultimi santi, vittime delle persecuzioni dell'imperatore Diocleziano<sup>93</sup>, collegava idealmente l'edificio di culto a Milano<sup>94</sup>.

La dedica del *monasterium* ravennate a Gervasio e Protasio testimonia la diffusione della venerazione di diversi martiri norditalici, in particolare quelli milanesi, le cui più antiche testimonianze risalgono

---

<sup>86</sup> Relativamente al *Palatium*, si vedano BERTI 1976; DEICHMANN 1989, pp. 49-76; PORTA 1991, pp. 269-283.

<sup>87</sup> Circa tale edificio si vedano BOVINI 1968, pp. 81-84; CORTESI 1969, pp. 171-176; DEICHMANN 1976, pp. 336-340; BALDINI LIPPOLIS 2003, pp. 228-230.

<sup>88</sup> IORD., *De origine*, XXIX; AUGENTI 2006, p. 18.

<sup>89</sup> FARIOLI CAMPANATI 1992c, p. 377.

<sup>90</sup> FARIOLI CAMPANATI 1993-1994, p. 14. Sugli aspetti topografico-monumentali che testimoniano le influenze costantinopolitane su Ravenna, si veda soprattutto FARIOLI CAMPANATI 1992a.

<sup>91</sup> Sulla figura di Lauricio, cfr. PIETRI 1991, p. 288.

<sup>92</sup> LP.HE., *Vita Johannis I*, p. 398. L'abbinamento del culto dei santi Stefano e Gervasio era presente anche a Costantinopoli: RIZZARDI 1996, p. 110.

<sup>93</sup> AMBR., *Epistulae* XXII, 2.

<sup>94</sup> BOVINI 1968, pp. 81-84; DEICHMANN 1976, pp. 336-341; DEICHMANN 1989, p. 336.

all'episcopato di sant'Ambrogio, e cioè all'ultimo trentennio del IV secolo<sup>95</sup>. Dal punto di vista del culto dei santi, si può dire che nei rapporti tra Ravenna e Milano si riconoscono indizi di particolari relazioni intercorse tra le due comunità ecclesiastiche, basate sul dono o sullo scambio di reliquie o di memorie di santi, in modo da costituire una sorta di gemellaggio tra le città<sup>96</sup>.

A Ravenna, nella *Regio domus augustae*, laddove sorgeva il *palatium*, tra i sacelli e gli *oratoria* che vennero eretti dopo il trasferimento della corte da Milano, dedicati ai santi verso i quali gli Augusti nutrivano una profonda devozione, si annovera anche quello intitolato a Vittore.

Tale sacello doveva sorgere poco oltre il fiume Padenna, nell'area nord-occidentale della *Regio Caesarum*, all'interno delle mura onoriane, e doveva risalire ai primi anni del V secolo<sup>97</sup>. Tuttavia, il più antico documento sicuro dell'esistenza di S. Vittore si data soltanto alla seconda metà del VI secolo: si tratta di un documento papiraceo del 17 luglio 564, conservato alla *Bibliothèque nationale de France* di Parigi<sup>98</sup>, nel quale è menzionata una casa *quae est post basilicam sancti Victoris Ravennae*. Per essere considerato come punto di riferimento topografico in un atto legale, verosimilmente non doveva essere un edificio di culto recente, né un piccolo *monasterium*, bensì “una basilica vera e propria”, secondo l'opinione del Mazzotti<sup>99</sup>, o quanto meno un edificio di culto di un certo rilievo. Si è ritenuto addirittura plausibile anticipare la data dell'erezione dell'edificio di culto al IV secolo, considerando la priorità del culto del martire a Milano e l'ubicazione al di fuori delle mura romane<sup>100</sup>.

Tornando a Gervasio e Protasio, l'*inventio* dei loro corpi si deve, secondo la tradizione, a sant'Ambrogio che li additò orgogliosamente, insieme a Nazario e Celso, come “i primi cittadini” di Milano<sup>101</sup>, e che a loro appunto consacrò nel 386 la *basilica Martyrum*. Ai due sono tradizionalmente attribuiti un padre milanese, san Vitale, e una madre delle medesime origini, santa Valeria: il loro culto a Ravenna costituisce dunque una chiara “imitazione milanese”<sup>102</sup>.

Secondo la pseudo-ambrosiana *Inventio et passio* dei santi Gervasio e Protasio (la lettera LIII del *corpus* ambrosiano, che in realtà è una composizione ravennate di fine V<sup>103</sup> o di inizio VI secolo<sup>104</sup>), Ursicino, che a Ravenna esercitava l'arte medica, venne decapitato in località *ad palmam* e sepolto *intra ravennatum urbem* da Vitale, un *miles consularis* di Milano, padre di Gervasio e Protasio<sup>105</sup>. Il

---

<sup>95</sup> BOVINI 1970b, p. 29.

<sup>96</sup> CATTANEO 1954, pp. 781-782; CATTANEO 1973, p. 235.

<sup>97</sup> SAVIO 1901, pp. 189-193; MAZZOTTI 1959, p. 175.

<sup>98</sup> Ms. lat. 4568 A.

<sup>99</sup> MAZZOTTI 1959, p. 176.

<sup>100</sup> KIRILOVA KIROVA 1973, p. 71.

<sup>101</sup> PIUSSI 1978, p. 441; LUSUARDI SIENA 1997a, pp. 98-103.

<sup>102</sup> MONTANARI 1992, p. 266; MACKIE 2003, p. 29.

<sup>103</sup> SAVIO 1897, pp. 153-177; LANZONI 1927, pp. 725-731; BERTELLI 2006, p. 32.

<sup>104</sup> Cp. TR., p. 164.

<sup>105</sup> MORINI 1992, p. 285.

nome di Valeria, rispettivamente moglie e madre di Vitale e di Gervasio e Protasio, si collega a quello della *gens Valeria* alla quale sarebbe stata intitolata la *cella memoriae* della primitiva area cimiteriale milanese: si trattava di un edificio di culto tardoantico intitolato a santa Valeria nell'ambito del cosiddetto cimitero *ad martyres*, noto attraverso numerose testimonianze letterarie ed iconografiche, scomparso nel 1786<sup>106</sup>. Bisogna sottolineare tuttavia che Ambrogio, in occasione dell'*inventio* di Gervasio e Protasio, a prescindere dalla lettera sopra citata, pur dando risalto notevole all'accaduto, non nomina mai i genitori dei due santi milanesi<sup>107</sup>.

Si trattava dunque di una leggenda sorta allo scopo di "nobilitare" la chiesa ravennate che voleva che Vitale fosse stato martirizzato nel luogo dove nel 1911 furono ritrovati da Giuseppe Gerola i resti di un sacello del V secolo<sup>108</sup>, sul quale sorse, nell'area N-O della città la basilica di età giustiniana, l'orientamento del cui nartece segue proprio tale sacello inglobato nella fabbrica del grandioso edificio di culto dedicato al santo stesso. Nell'ardica della basilica, un'iscrizione dettata dal vescovo Ecclesio, realizzata in tessere d'argento, ricordava l'intitolazione dell'edificio di culto a san Vitale e ai suoi presunti figli Gervasio e Protasio<sup>109</sup>: essa celebrava il santo per aver saputo educare i propri figli, fuggendo "i contagi del mondo" e offrendo loro "l'esempio della fede e del martirio"<sup>110</sup>. Il martire Vitale, com'è noto, è uno dei protagonisti della teofania absidale dell'omonima basilica, mentre Gervasio e Protasio sono raffigurati in forma di *images clipeatae* alla base dell'arco di accesso al presbiterio<sup>111</sup>: essi figurano come due gemelli indistinguibili, in base a quanto diffuso nello scritto pseudoambrosiano, diversamente da quanto si nota nel precedente sacello di S. Vittore a Milano dove sono rappresentati uno giovane e l'altro anziano, insieme ad altri martiri cari ad Ambrogio<sup>112</sup>.

A Ravenna sono rappresentati simili tra loro anche nella teoria dei santi sulla parete meridionale di S. Apollinare Nuovo, nel mosaico risalente alla seconda metà del VI secolo, dove procedono verso Cristo in trono, preceduti da Vitale e seguiti da Ursicino e dai milanesi Nabore e Felice; sulla parete settentrionale della stessa basilica compare anche Valeria, ottava santa nel corte. Evidentemente, la propaganda devozionale imperiale volle fare di Ravenna, attraverso un processo di

---

<sup>106</sup> OCCHETTI VIOLA 1990, p. 124.

<sup>107</sup> OCCHETTI VIOLA 1990, p. 124.

<sup>108</sup> GEROLA 1913a; GEROLA 1913b.

<sup>109</sup> BOVINI 1970a, p. 13. Traccia della memoria di Vitale e dei suoi presunti figli Gervasio e Protasio si riscontra anche a Roma dove nel Rione Monti sorge la chiesa di S. Vitale che trae origine da un sacello del IV secolo dedicato ai due santi, ristrutturato nel V secolo, grazie al lascito della pia matrona Vestina: ARMELLINI 1891, pp. 188-189; BERTELLI 2006, p. 32.

<sup>110</sup> LP. HE., *Vita Ecclesii*, p. 321; BERTELLI 2006, p. 32.

<sup>111</sup> PASI 1997, pp. 228-229.

<sup>112</sup> BOVINI 1970a, pp. 156-157.



‘ravennatizzazione’ *a posteriori* di santi e martiri, un’altra Milano e forse, addirittura, un’altra Roma<sup>113</sup>.

In particolare, attraverso la basilica di S. Vitale, eretta grazie al finanziamento da parte di Giuliano Argentario, nel VI secolo Ravenna fu protagonista di un’ascesa culturale basata sulla santità militare di Vitale di cui l’attivo fervore religioso di sant’Ambrogio aveva assunto da Bologna le reliquie e impiantato il culto a Milano, migrato poi nella città adriatica verosimilmente con il patrimonio di devozionalità della corte imperiale<sup>114</sup>.

Ma torniamo, dopo questa parentesi sugli echi milanesi sugli edifici di culto ravennati tra V e VI secolo, tema che verrà ripreso nei capitoli V e VI in specifica relazione alle decorazioni musive, alle vicende storiche, politiche e religiose di Ravenna.

Durante il regno di Onorio la chiesa ravennate, assunta al rango metropolita, ebbe la propria guida nel vescovo *Ursus*, fondatore della cattedrale a cinque navate dedicata alla Resurrezione (*Anastasis*).

La morte di Onorio (423), scoppì una disputa in merito al successore: il Senato riconobbe



Figura 2 - Solidus di Galla Placidia

l’usurpatore Giovanni Primicerio (423-425), non accettato, tuttavia, dalla dinastia teodosiana che elesse Augusto a Roma Valentiniano III nel 425; essendo questo ancora bambino, venne contemporaneamente nominata reggente del figlio, Galla Placidia, figlia di Teodosio il Grande (Fig. 2). La futura sovrana era partita da Ravenna con i figli Valentiniano e Giusta Grata Onoria, alla volta di Costantinopoli dopo la morte del secondo marito Costanzo III (421) e del fratello Onorio. Nella capitale d’Oriente aveva soggiornato presso Teodosio II.

Ravenna, confermata dunque definitivamente sede imperiale, a partire dal 425 conobbe una nuova fioritura edilizia fino al 450<sup>115</sup>, anno della morte dell’Augusta, in quanto ella fece realizzare importanti opere nel quartiere orientale e nel suburbio settentrionale: la basilica di S. Giovanni Evangelista, fondata dalla stessa imperatrice al fine di sciogliere il voto fatto al santo protettore dei naviganti, durante il viaggio da Costantinopoli a Ravenna, e il complesso di S. Croce, entrambi veri e propri perni per lo sviluppo della città e per la sua proiezione verso il mare.

Le molteplici esperienze e la complessa personalità di Galla Placidia<sup>116</sup>, profonda conoscitrice sia di Costantinopoli, sia delle realtà occidentali, fra cui Milano e Roma, sia delle popolazioni barbare, in

<sup>113</sup> MONTANARI 1992, p. 266.

<sup>114</sup> ORSELLI 1992, p. 412.

<sup>115</sup> FARIOLI CAMPANATI 1994; RIZZARDI 1994.

<sup>116</sup> Sulla figura dell’imperatrice si vedano STORONI MAZZOLANI 1975 e SIRAGO 2003.

particolari dei Visigoti<sup>117</sup>, ebbe ripercussioni su Ravenna, in particolare sulle manifestazioni artistiche quali architetture e mosaici.

Quanto all'architettura della basilica di S. Giovanni Evangelista, sono innegabili le influenze orientali, riscontrabili ad esempio nella chiesa di S. Demetrio a Salonicco, città dalla quale Galla Placidia passò nel corso del suo viaggio da Costantinopoli a Ravenna<sup>118</sup>; la decorazione musiva scomparsa dell'edificio di culto, è importante poiché testimonia chiaramente la politica della dinastia teodosiana: significative dovevano essere le immagini clipeate con i ritratti degli imperatori da Costantino il Grande fino a Costanzo III.

In relazione al complesso di S. Croce, invece, significativo è il legame tra Ravenna e Roma per via della Croce, e, parallelamente, alla particolare attenzione che Galla Placidia rivolse a Roma alla cappella attigua alla chiesa di S. Croce in Gerusalemme, nella quale, secondo la tradizione, la madre di Costantino, Elena, aveva depositato le reliquie della vera Croce rinvenute a Gerusalemme tra il 326 e il 328: qui l'Augusta fece realizzare sontuosi mosaici parietali<sup>119</sup>.

Durante il regno di Galla Placidia a Ravenna fu importante l'opera del vescovo Pier Crisologo, il quale fece costruire a Classe, porto augusteo che si era sviluppato a tal punto da assumere le dimensioni di una città, la grandiosa basilica detta *Petriana*, che prese il nome dal vescovo e che Andrea Agnello descrive come un edificio di culto splendido, ricco di marmi e mosaici<sup>120</sup>; lo stesso Pier Crisologo fece inoltre erigere anche la *basilica Apostolorum*, chiesa cimiteriale, in seguito intitolata a S. Francesco.

A metà del V secolo, la dinastia teodosiana si esaurì prima con la morte di Galla Placidia a Roma nel 450 e poi con l'uccisione di suo figlio Valentiniano III in una congiura nel 455, eventi ai quali fece seguito un ventennio privo di figure imperiali carismatiche, sostituite da generali assai potenti: a causa della minaccia degli Unni, la corte, in quello stesso 455, abbandona Ravenna.

Nonostante la precaria situazione politica, nel terzo quarto del V secolo per Ravenna fu rilevante la figura del vescovo Neone (451-473) il quale, sulla scia dell'iniziativa edilizia imperiale, innestò la propria: egli, infatti, portò a termine la costruzione della basilica Petriana, già intrapresa dal predecessore Pier Crisologo, e operò inoltre interventi a favore della cattedrale. In particolare, fece abbellire il battistero, creando un guscio ottagonale che potesse sorreggere una nuova grande cupola,

---

<sup>117</sup> Il suo primo marito, precedente a Costanzo, era stato il barbaro Ataulfo.

<sup>118</sup> DAVID 2013, p. 75.

<sup>119</sup> DAVID 2013bis, p. 12. A Roma, Galla Placidia morì nel 450 e fu sepolta nel mausoleo di S. Petronilla, attiguo alla basilica Vaticana, dove avevano trovato sepoltura altri membri della famiglia teodosiana: JOHNSON 1991.

<sup>120</sup> LP.HE., 24.

e aggiungendo splendidi stucchi e mosaici, e rinnovò inoltre la *domus episcopalis*<sup>121</sup>, sul modello della residenza imperiale.

A prescindere dalla fioritura edilizia neoniana, la situazione di Ravenna, testimoniata da Sidonio Apollinare in una delle sue lettere<sup>122</sup>, rispecchia il generale stato di crisi dell'Impero romano d'Occidente. Proprio nella città adriatica, nel 476 venne deposto l'ultimo imperatore d'Occidente, Romolo Augustolo, dal barbaro Odoacre<sup>123</sup>, re degli Eruli e dei Goti, tramite un colpo di stato. Quest'ultimo ottenne dall'imperatore d'Oriente Zenone il titolo di patrizio, che gli consentì di governare l'Italia come *rex Scirorum, Herulorum, Gothorum*, senza le insegne imperiali che egli consegnò allo stesso Zenone, dimostrandogli la propria sottomissione.

In realtà, l'impero d'Oriente fu ostile nei riguardi di Odoacre, tanto che Zenone inviò in Italia da



Figura 3 - Roma, Museo Nazionale Romano:  
medaglione aureo con il ritratto di Teoderico

Costantinopoli Teoderico, uomo fidato, istruito e preparato alla guerra, suo figlio adottivo<sup>124</sup> (Fig. 3). Egli era re degli Ostrogoti, un popolo di religione ariana stanziato come *foederatus* dell'Impero nella penisola balcanica. Teoderico si mostrò adatto allo scopo, sconfisse Odoacre e lo fece giustiziare dopo tre anni di assedio a Ravenna dove lo stesso Odoacre si era rifugiato.

In base alle stesse ragioni per le quali Onorio trasferì la capitale dell'impero romano d'Occidente da Milano a Ravenna nel 402, l'inviato di Zenone decise di fare di Ravenna la propria residenza,

grazie alla posizione strategica della città: essa si trovava, infatti, vicino ai confini orientali e settentrionali d'Italia, in un punto difficilmente espugnabile e facilmente raggiungibile dai Goti che risiedevano nell'Italia settentrionale e centrale, in caso di bisogno.

Ravenna diventò praticamente la comunità gota più importante d'Italia. Teoderico, vissuto ed educato per circa dieci anni alla corte di Costantinopoli dove imparò il greco, il latino, la grammatica, la retorica e la filosofia, e dove venne nominato da Zenone *magister militum*, si rivelò un sovrano sensibile alla cultura e alla storia del suo tempo. Il soggiorno di Teoderico a Costantinopoli aveva lasciato sul sovrano un'impronta indelebile, in particolare sia sulla sua formazione culturale, sia sull'ideologia politica e sul suo ruolo di committente. Grazie a lui, uomo colto e saggio, Ravenna

<sup>121</sup> RIZZARDI 1997; CIRELLI 2008.

<sup>122</sup> SIDON., *Ep.* I, 8; PIERPAOLI 1986, p. 106.

<sup>123</sup> CRACCO RUGGINI 1984, pp. 45-46; WOLFRAM 1985; CAPIZZI 1991, pp. 322-325.

<sup>124</sup> VON FALKENHAUSEN 1984, pp. 305-306.

conobbe un altro periodo di prosperità (493-526)<sup>125</sup>; sostenuto sin da subito dalla corte di Costantinopoli, Teoderico guidò i *foederati* germanici, ma venne riconosciuto *rex* dei Goti e vicario imperiale d'Italia solamente nel 497 dall'imperatore Anastasio che gli concesse a tal fine di portare la porpora, inviandogli gli *ornamenta palatii*, ossia il guardaroba regale<sup>126</sup>.

Dal 493, primo anno del regno teodericiano, grazie all'iniziativa del sovrano<sup>127</sup>, alla città, capitale di un vasto territorio che si estendeva dalla Sicilia alla Dalmazia, a parte della Pannonia, della Rezia, del Norico e a parte della Gallia meridionale, il sovrano rivolse le attenzioni maggiori, ed essa assunse l'aspetto che sarà definitivo per tutto il periodo bizantino; si arricchì di chiese, monumenti e opere pubbliche, con topografia e denominazioni che rispecchiano spesso, non a caso, quelle di Costantinopoli, città alla quale Ravenna si aprì ancora di più rispetto all'epoca precedente, proprio grazie all'impulso di Teoderico. Emblematico del legame fra il sovrano e la capitale d'Oriente è il seguente passo di una sua lettera del 508 inviata all'imperatore Anastasio I: *regnum nostrum imitatio vestra est*<sup>128</sup>.

Nel fervore edilizio teodericiano, a Ravenna venne dunque ripristinato l'acquedotto di Traiano<sup>129</sup>, riportando l'acqua in città dopo molto tempo, e ampliato il Palazzo imperiale, del quale abbiamo notizia solo attraverso le fonti storiche, gli scavi archeologici e la celebre rappresentazione musiva in S. Apollinare Nuovo<sup>130</sup>. La cura di Teoderico per arte e architettura e la sua politica di ristrutturazione e restauro di opere pubbliche, d'altra parte, è testimoniata anche da altre città (Pavia, Verona e Roma) dove vennero restaurate varie strutture urbane e rurali. Il regno del sovrano goto significò una boccata d'ossigeno per l'Italia segnata dalla crisi economica e sociale aggravatasi nel periodo tardo-imperiale<sup>131</sup>: la sua opera si può ben sintetizzare nel passo delle *Variae* di Cassiodoro *nova construere sed amplius vetusta servare*<sup>132</sup>.

Ravenna, grazie a Teoderico e alla sua raffinata educazione, divenne anche un centro intellettuale di alto livello, grazie alla presenza di alcune figure di spicco dell'aristocrazia romana, al servizio del sovrano goto: Cassiodoro, *magister officiorum*, autore delle *Variae*, opera storica che costituisce una delle migliori testimonianze del livello artistico e culturale raggiunto da Ravenna in epoca teodericiano; Severino Boezio, *magister officiorum* nel 522 e l'epigrammista Ennodio<sup>133</sup>.

---

<sup>125</sup> PENNI IACCO 2011, pp. 9-16.

<sup>126</sup> WOLFRAM 1985, pp. 492-497; CARILE 2006, p. 7.

<sup>127</sup> AN. VALESIANUS, *Fragmenta Historica* LXXI.

<sup>128</sup> CASSIOD., *Variae*, I, 1, 2-3.

<sup>129</sup> CASSIOD., *Chron.* 160; PIERPAOLI 1986, pp. 30-35. Testimonia tale intervento il ritrovamento di fistule di piombo sulle quali è impresso il nome del sovrano.

<sup>130</sup> DAVID 2013, p. 114.

<sup>131</sup> LUSUARDI SIENA 2000.

<sup>132</sup> CASS., *Variae*, III, 9, 1.

<sup>133</sup> DEICHMANN 1980.

Come già detto, durante il regno trentennale del sovrano goto, a Ravenna si diffuse l'eresia ariana, tuttavia Teoderico si dimostrò tollerante nei confronti della religione ortodossa: per questo, lo storico Giordane lo definisce *Gothorum Romanorumque regnator*. Egli, con un'acuta intelligenza politica, cercò di far convivere in modo pacifico la stirpe latina e quella germanica, garantendo rispetto verso le caratteristiche etniche, sociali e religiose, e facendo collaborare le due stirpi con lui stesso e fra di loro, ponendosi sul solco della tradizione imperiale romana<sup>134</sup>.

Come ha affermato la storica della tarda antichità Claire Sotinel, *Ravenna è un luogo privilegiato per indagare i rapporti tra arianesimo e cattolicesimo*, poiché qui più che altrove il “fenomeno arianesimo” ebbe una certa rilevanza<sup>135</sup>. Infatti, a Ravenna nacque una vera e propria *civitas barbarica* che doveva rispondere alle esigenze del popolo goto e della religione ariana, senza interferire eccessivamente con la preesistente realtà locale<sup>136</sup>; dunque, agli edifici di culto cattolico ubicati a Ravenna o a Classe, tra cui i frutti dell'attività edilizia del vescovo Pietro II (494-519) e successivamente quelli del vescovo Ecclesio, si aggiunsero quelli di culto ariano, su cui si trovano ampie testimonianze nelle fonti scritte (*Leggi* di Cassiodoro) e anche nei mosaici, come testimoniano le rappresentazioni della *Civitas Classis* e della *Civitas Ravennae* in S. Apollinare Nuovo: all'interno delle mura della città, nella zona orientale della città, a sud della chiesa di S. Giovanni Evangelista, venne eretta la nuova cappella palatina intitolata a Nostro Signore Gesù Cristo (attuale chiesa di S. Apollinare Nuovo), sul modello di chiese costantinopolitane come la *Chalchoprateia* e S. Giovanni di Studios<sup>137</sup>; nella zona nord-est, sorsero inoltre la cattedrale (*Anastasis Gothorum*, attuale chiesa dello Spirito Santo) e il battistero, unitamente all'episcopio dei vescovi ariani, un complesso davvero unico al mondo.

Poi, oltre al celebre mausoleo di Teoderico, opera architettonica assai singolare edificata presso il campo Coriandro, bisogna ricordare anche chiese purtroppo scomparse, ma citate dal protostorico Andrea Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*: la basilica *Herculis* vicino al battistero ursiano e, fuori dalle mura di Ravenna, nella zona sud-orientale, le chiese di S. Eusebio e S. Giorgio, S. Sergio in Viridario vicino a Classe e S. Zenone in Cesarea e inoltre S. Andrea dei Goti. Tali edifici di culto, alla fine del regno goto, come vedremo, vennero riconsacrati al culto cattolico, motivo per cui di essi non ci è nota la dedica originaria.

Sebbene la decorazione degli edifici ariani testimoni una certa comunanza di cultura e di linguaggio simbolico tra ariani e cattolici – cosa che è dimostrata anche, come vedremo, dalla facilità con la quale i mosaici di S. Apollinare Nuovo vennero riadattati dopo la riconquista bizantina –, tuttavia

---

<sup>134</sup> GIUNTA 1984; CAPIZZI 1991, pp. 330-332; REYDELLET 1992.

<sup>135</sup> SOTINEL 2008.

<sup>136</sup> FARIOLI CAMPANATI 1993.

<sup>137</sup> DAVID 2013, p. 113; ĆURČIĆ 2010.

essa doveva essere l'espressione del pensiero teologico ariano e non va quindi intesa come una semplice imitazione dei programmi iconografici precedenti<sup>138</sup>.

L'arianesimo, diffuso a Ravenna già con l'arrivo di Odoacre, doveva presentare le caratteristiche di quello di Ulfila, vescovo ariano dei Goti consacrato il 341, dunque, doveva essere professato in maniera radicale.

Nonostante la politica illuminata di Teoderico, i cattolici dimostrarono una certa preoccupazione nei riguardi del predominio ariano e della loro religione, cosa che è testimoniata dalla decorazione musiva della Cappella Arcivescovile – in particolare dalla figura di Cristo in abiti militari imperiali –, edificio ortodosso fatto erigere in epoca teodericiana, la cui decorazione musiva fu commissionata al vescovo Pietro II (494-519). Lo stesso vescovo fece costruire anche un battistero attiguo alla basilica Petriana, nel quale poi si fece seppellire.

La religione cattolica e quella ariana, le cui due chiese dovevano essere organizzate similmente, riunite attorno ad un vescovo, con un clero folto e gerarchizzato, inizialmente convissero abbastanza pacificamente: il pluralismo, sebbene questa situazione fosse più sopportata che approvata, era accettato da entrambe le parti. Alcuni storici pensano che regnasse una segregazione di fatto e che i Goti risiedessero intorno alle proprie chiese, ma non ci sono fonti né archeologiche né storiche che lo confermino. Si può pensare che il settore orientale della città, dove sorgevano il palazzo reale, la cattedrale e il battistero, fosse abitato di preferenza da famiglie gote. La comunità ariana di Ravenna era verosimilmente bilingue: si ipotizza che fosse addirittura formata da Goti e Romani insieme. Anzi, come afferma la Sotinel, l'equazione assoluta "ariani = Goti" è una semplificazione illecita<sup>139</sup>.

Il progetto di Teoderico che cercò di far convivere pacificamente Goti e Romani funzionò e il clima di tolleranza si mantenne finché a Costantinopoli venne nominato imperatore Giustino (518-527), il quale stipulò un accordo con l'ortodossia romana, dando manforte ai popoli latini contro i dominatori barbari, tramite l'approvazione di leggi contro gli Ariani, per bandirne il culto. Da questo momento Teoderico venne sempre più isolato dal senato, dalla classe dirigente e dallo stesso Papa: ciò causò una sostanziale modifica delle sua politica di benevolenza nei confronti dei cattolici, e portò il re barbaro ad inasprire il proprio atteggiamento, mettendo in atto una vera e propria reazione antiromana. Di questo clima di tensione rimase vittima, sebbene ingiustamente, Boezio, accusato di tradimento dal re, incarcerato e giustiziato a Pavia; la sua carica passò a Cassiodoro che cercò, seppure invano, di mettere in atto una riconciliazione fra tradizione romana e potere barbarico.

Teoderico arrivò addirittura a convocare a Ravenna il papa, allora Giovanni I, obbligandolo a recarsi alla corte imperiale di Costantinopoli per intercedere presso Giustino, impetrare la causa degli Ariani,

---

<sup>138</sup> RIZZARDI 2011, p. 21 e bibliografia precedente a nota 41.

<sup>139</sup> SOTINEL 2008.



e chiedere il ritiro del provvedimento contro gli eretici. In assenza del papa, Teoderico fece giustiziare Simmaco, presidente del senato romano e suocero di Boezio.

Dal momento che non aveva ottenuto nulla, Giovanni I venne accolto come un nemico e messo in prigione dove morì nel 526. Senza pentirsi del trattamento riservato a Boezio e Simmaco, Teoderico morì il 29 agosto 526<sup>140</sup>.

Il regno degli Ostrogoti, affidato dapprima al nipote di Teoderico, Atalarico, tutelato dalla madre Amalasunta (526-534), e in seguito al cugino di questa, Teodato, si sfaldò definitivamente, unitamente alla comunità ariana di Ravenna, con la guerra greco-gotica (535-553).

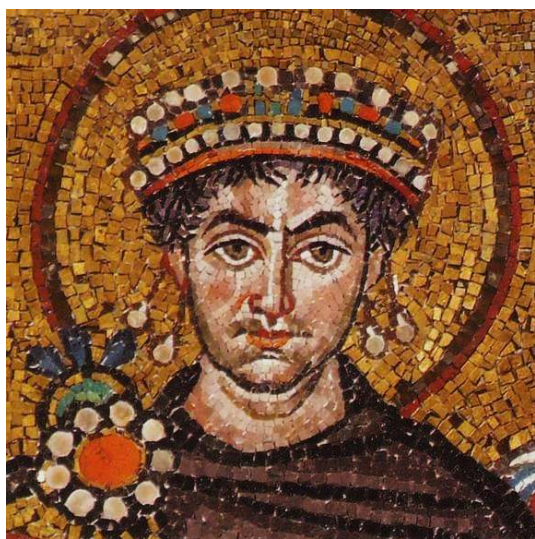
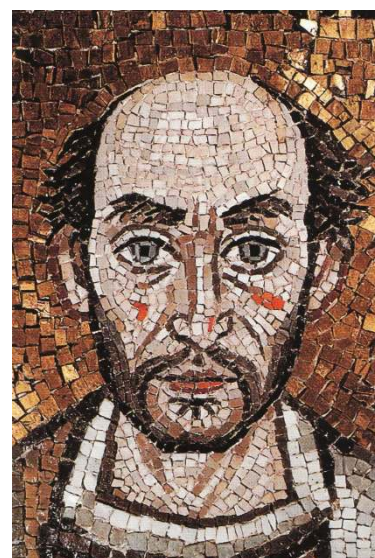


Figura 4 - Ravenna, Basilica di S. Vitale: ritratto dell'imperatore Giustiniano

Ravenna, assediata dai bizantini nel 539, venne conquistata dal generale Belisario nel 540 e in epoca giustiniana visse la propria terza fase di splendore, grazie alle decorazioni musive degli edifici di culto, espressione della politica imperiale dell'imperatore Giustiniano (527-565) (Fig. 4) e della fede ortodossa ritornata in auge con la fine del predominio ariano. Con l'obiettivo di restaurare l'antico Impero romano, l'imperatore organizzò uno stabile sistema gerarchico, con il supporto del *Corpus Iuris Civilis* da lui redatto e ammettendo come unica religione quella ortodossa: perciò, come si evince

dalle *Novellae Constitutiones*, emanò editti contro le altre correnti teologiche e soprattutto contro le sette ereticali, *in primis* contro gli ariani.

Assumendo il controllo sull'elezione di Papa e vescovi, Giustiniano conferì loro poteri sempre più forti in ambito giuridico, civile ed economico, e assicurò loro notevoli ricchezze per la costruzione di magnifici edifici di culto<sup>141</sup>. In modo particolare, dal momento che Ravenna venne scelta come sede del potere imperiale in Occidente, venne favorita la sua chiesa, elevata al grado di arcivescovado<sup>142</sup>: qui si distinsero alcuni personaggi che, a vario titolo e in vari modi, promossero la politica e l'ideologia giustiniana, quali i vescovi Massimiano e Agnello, e il ricco Argentario che finanziò i più importanti edifici di culto dell'epoca<sup>143</sup>.



S. Vitale: ritratto dell'arcivescovo Massimiano

<sup>140</sup> PIERPAOLI 1986, pp. 132-136.

<sup>141</sup> BROWN 1983, pp. 23-48; RIZZARDI 2011, pp. 22-25.

<sup>142</sup> DEICHMANN 1952.

<sup>143</sup> DEICHMANN 1976, pp. 3-33.

La figura di maggiore spicco fu senza dubbio Massimiano (*Fig. 5*), ecclesiastico che ebbe un ruolo di primo piano nella soluzione della controversia dei Tre Capitoli, poiché fu in grado di riconciliare abilmente la chiesa di Costantinopoli con quella d'Occidente, dopo che Giustiniano nell'inverno 543-544, aveva emanato un editto di condanna degli scritti di Teodoro di Mopsuestia, Teodoreto di Ciro e Ibas di Edessa, sebbene fossero stati approvati nel quarto Concilio ecumenico di Calcedonia del 451<sup>144</sup>: tale condanna suscitò una reazione negativa da parte delle diocesi dell'Italia settentrionale, *in primis* di Milano e di Aquileia, i cui metropoliti diedero vita ad un vero e proprio scisma nei riguardi della politica giustiniana. Massimiano, istriano di Pola, già vescovo di Patrasco d'Acaia, giunto a Ravenna inviato da Giustiniano in qualità di “partigiano della politica ecclesiastica”<sup>145</sup> giustiniana, seppe gestire la delicata situazione con abile diplomazia, in accordo con la politica e l'ideologia imperiale, ottenendo ben presto il prestigioso titolo di *Archiepiscopus*, ossia di “capo di un gruppo di province”<sup>146</sup>. Egli infatti, grazie a tale ruolo, ebbe modo di estendere la propria autorità sulle diocesi di Milano e di Aquileia e di ricoprire la funzione di Vicario pontificio in luogo di papa Vigilio, in occasione dei frequenti viaggi di quest'ultimo a Costantinopoli.

Fu proprio Massimiano a consacrare i grandi edifici di culto ravennati dell'epoca, per la fondazione dei quali ebbe grande rilievo ebbe il già citato Giuliano Argentario, sulla cui funzione, avvolta in un alone di incertezza, diverse sono state le ipotesi: da tesoriere della chiesa di Ravenna ad architetto, da esattore delle tasse a banchiere privato greco<sup>147</sup>. In ogni caso, come Massimiano, anche Giuliano Argentario a Ravenna operò a favore di Giustiniano e in linea con la sua politica.

Il successore di Massimiano, l'Arcivescovo Agnello (557-570), fu, per così dire, la terza *longa manus* di Giustiniano, in quanto riconsacrò gli edifici di culto ariani all'ortodossia<sup>148</sup>, in base all'editto emanato da quest'ultimo nel 561, contenente tale eloquente dichiarazione:

*Sancta Mater Ecclesia Ravennas, vere mater, vere orthodoxa (quae) veram et unicam sanctam catholicam tenuit fidem, numquam mutavit, fluctuationem sustinuit, a tempestate quassata immobilis permansit*<sup>149</sup>.

Già nel 553 un decreto imperiale aveva assegnato alla Chiesa ortodossa della città di Ravenna tutti i beni appartenuti agli ariani: doveva trattarsi delle sole proprietà ecclesiastiche, dal momento che negli

<sup>144</sup> CUSCITO 1977b; CARILE 2006, pp. 8-9.

<sup>145</sup> CARILE 2006, p. 9.

<sup>146</sup> ORIOLI 1976.

<sup>147</sup> Per una sintesi sulle ipotesi, si veda RIZZARDI 2011, pp. 23-24 e ivi bibliografia a nota 51.

<sup>148</sup> DELIYANNIS 2010, pp. 144-146. Lo stesso Agnello fece anche ornare a mosaico l'abside della cappella intitolata a san Giacomo, che affiancava, insieme a quella dedicata a san Matteo, il battistero attiguo alla basilica Petriana.

<sup>149</sup> LP.HE., p. 85.



anni successivi molte persone di nome goto fecero doni alla Chiesa, testimoniando il permanere delle famiglie gote dopo la guerra e la loro conversione, tuttavia forzata, al cattolicesimo<sup>150</sup>.

Le chiese furono dunque dedicate nuovamente ed epurate, attraverso una vera e propria *damnatio memoriae*, dai mosaici dichiaratamente ariani, non consoni al nuovo corso ortodosso: ciò è evidente nell'ambito della cappella palatina teodericiana, attuale basilica di S. Apollinare Nuovo, intitolata a san Martino di Tours, il cosiddetto *malleus haereticorum*, consacrato vescovo nel 371.

Sono da attribuire all'epoca giustiniana magnifici monumenti che sintetizzano sia le caratteristiche della tradizione edilizia occidentale, sia quelle di Costantinopoli: sebbene modificata e smembrata nel corso dei secoli, la più antica esistente, consacrata nel 545, è la chiesa di S. Michele in Africisco<sup>151</sup>, i cui mosaici, ora al Bode Museum di Berlino, sono una chiara testimonianza del ritorno della dogmatica ortodossa, in forte opposizione al credo ariano.

Straordinaria per la fusione tra Oriente e Occidente è la basilica di S. Vitale, commissionata dal vescovo Ecclesio intorno al 530, fatta da lui costruire in luogo di un piccolo sacello dedicato alla memoria del martire Vitale<sup>152</sup>, e consacrata da Massimiano nel 547<sup>153</sup>, caratterizzata da un'architettura che richiama Costantinopoli – in particolare le chiese dei Ss. Sergio e Bacco (527-536), S. Sofia (532-537), e S. Giovanni *Prodromos* (prima metà VI secolo) – da un raffinato arredo architettonico e liturgico e da mosaici in cui vengono espressi sia uno stretto nesso tra Antico e Nuovo Testamento, sia una forte unità di intenti fra Stato e Chiesa.

L'Arcivescovo Massimiano due anni dopo, nel 549, consacrò pure la basilica di S. Apollinare in Classe, edificio di culto di impronta architettonica occidentale, proiettato tuttavia verso l'Oriente sia per la scultura che per i mosaici che rendono particolarmente trascendente l'atmosfera.

Con la fine del regno di Giustiniano (565), l'Impero bizantino dovette affrontare problemi di ordine politico ed economico, soprattutto perché indebolito dalle invasioni di Slavi, Arabi e Longobardi. In particolare, l'arrivo dei Longobardi, che avevano superato il confine orientale del Friuli<sup>154</sup>, fu problematico per l'Italia settentrionale: essi infatti giunsero fino a Classe.

Per far fronte alla grave situazione che si venne a creare, al fine di difendere i territori non occupati dalle nuove popolazioni venne creato l'Esarcato, ossia un'organizzazione amministrativa su base militare, con a capo l'Esarca, figura che accentrava in sé poteri civili, militari ed anche ecclesiastici,

---

<sup>150</sup> CP.TR., p. 216; SOTINEL 2008.

<sup>151</sup> L'edificio di culto venne fondato su interessamento di Bacauda, forse genero di Giuliano Argentario.

<sup>152</sup> Ecclesio fece erigere anche la basilica di S. Maria Maggiore, nella stessa area di S. Vitale e del precedente complesso di S. Croce.

<sup>153</sup> La costruzione della basilica venne portata a termine sotto l'episcopato di Vittore (537-543/6), il quale commissionò la decorazione del battistero attiguo alla basilica Petriana, facendovi scrivere ivi il proprio nome a tessere auree, come testimonia Andrea Agnello (LP.HE., p. 67).

<sup>154</sup> GASPARRI 2011.

dal momento che prendeva parte all'elezione del Papa<sup>155</sup>: il primo capo certo dell'Esarcato fu Smaragdo che governò dal 585 e che ebbe come sede Ravenna, città che continuava ad essere apprezzata per la sua felice posizione geografica e della quale si riconosceva un passato storico glorioso.

All'ultimo quarto del VI secolo, quando l'imperatore Giustino II (565-578) inviò a Ravenna il generale Baduario per far fronte alla minaccia longobarda, si collega la fondazione della chiesa di S. Giovanni Battista su commissione del vescovo Pietro III. Nel 582, nel sobborgo di Classe, venne costruita dall'arcivescovo Giovanni II la basilica di S. Severo<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> FERLUGA 1991.

<sup>156</sup> AUGENTI 2011.

### III. SCHEDE DEI MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARI D'OCCIDENTE E ORIENTE, CON RIFERIMENTI AL LORO CONTESTO STORICO-ARCHITETTONICO.

#### *Premessa metodologica*

La prima fase del progetto di ricerca è consistita nell'effettuazione di una schedatura analitica, aggiornata e critica dei mosaici parietali esistenti (intatti o frammentari) e scomparsi – ma di cui si dispone di significative testimonianze documentali – degli edifici di culto di Ravenna e dei principali centri dell'impero, occidentali e orientali, nel periodo compreso tra V e VI secolo, al fine di realizzare un *corpus*, quale indispensabile premessa ad un'ulteriore revisione critica e globale del mosaico parietale paleocristiano e bizantino, sulla base di una metodologia interdisciplinare e in linea con gli attuali criteri di ricerca.

La seguente tabella raccoglie, suddividendoli per centri, i monumenti dei principali centri politici e religiosi dell'impero d'Occidente e dell'impero d'Oriente, dei quali è stata realizzata la catalogazione, preceduta dallo spoglio bibliografico, aggiornato al 2013-2014.

LOCALITA'	MONUMENTI
<b>Ravenna</b>	Basilica di S. Giovanni Evangelista Chiesa di S. Croce Mausoleo di Galla Placidia Monastero dei SS. Stefano, Gervasio e Protasio <i>Domus quinque accubita</i> (Episcopio) Battistero degli Ortodossi (o Neoniano) Battistero degli Arian Cattedrale ariana Basilica di S. Apollinare Nuovo Cappella Arcivescovile ( <i>Monasterium Sancti Andreae Apostoli</i> ) Basilica di S. Agata Maggiore Basilica di S. Maria Maggiore Basilica di S. Michele in Africisco Basilica di S. Vitale Basilica di S. Apollinare in Classe Basilica di S. Stefano Maggiore Basilica Petriana (Classe) Basilica di S. Probo (Classe)
<b>Vicenza</b>	Sacello di S. Maria Mater Domini
<b>Milano</b>	Cappella di S. Aquilino (Basilica di S. Lorenzo) Sacello di S. Vittore in Ciel d'oro (Basilica di S. Ambrogio)

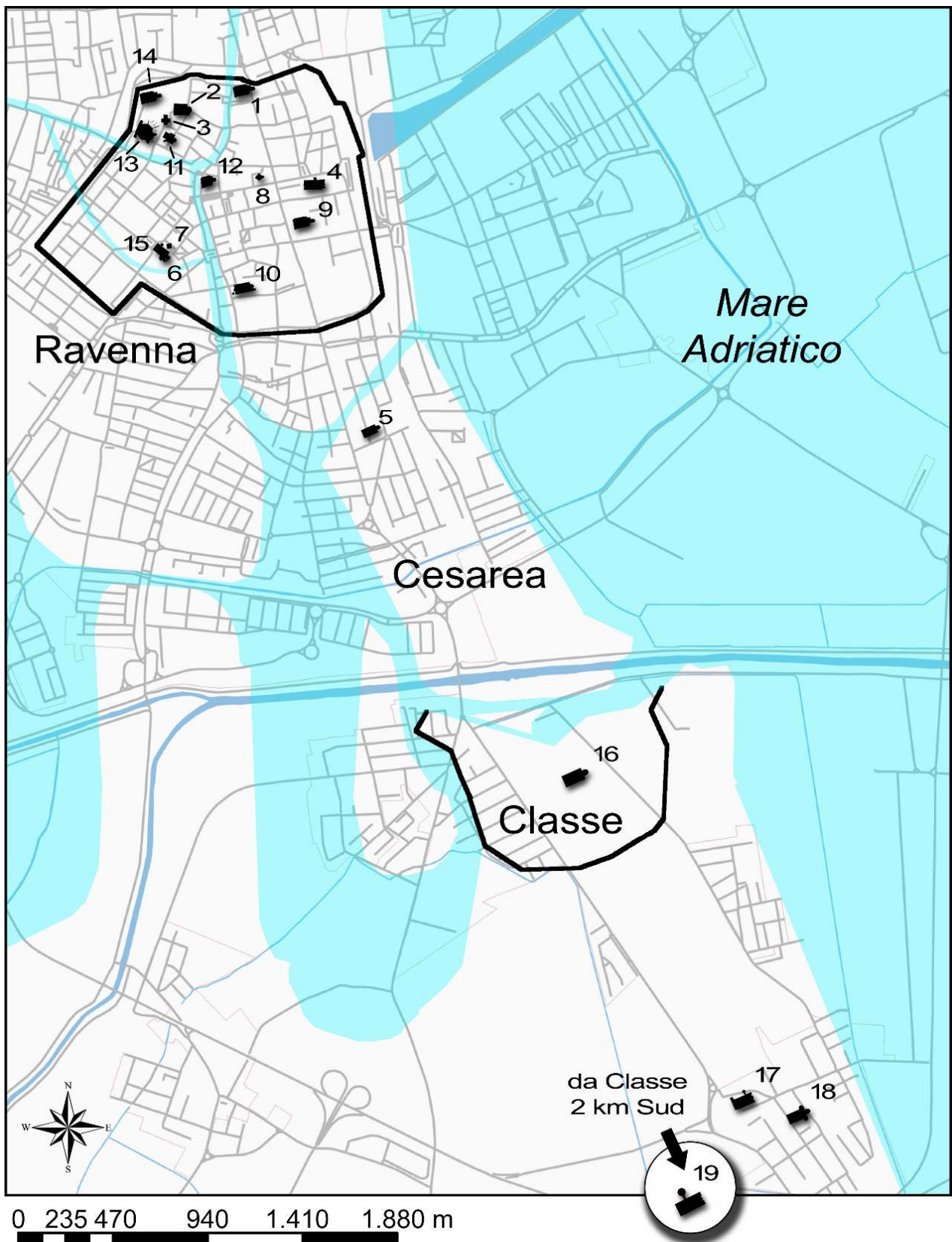
<b>Albenga (SV)</b>	Battistero
<b>Roma</b>	Basilica di S. Pudenziana Basilica di S. Sabina Basilica di S. Maria Maggiore Battistero Lateranense Basilica di S. Giovanni in Laterano Basilica di S. Paolo f.l.m. e testa di Pietro Chiesa dei Ss. Cosma e Damiano Chiesa di S. Teodoro Basilica di S. Lorenzo f.l.m. Mosaici scomparsi
<b>Napoli e la Campania</b>	Battistero di S. Giovanni in Fonte Catacombe di S. Gennaro e S. Gaudioso Cappella di S. Matrona (S. Prisco a S. Maria Capua Vetere) Complesso basilicale di Nola – Cimitile Mosaici scomparsi di Napoli e della Campania
<b>Puglia</b>	Chiesa di S. Maria (Siponto) (mosaici scomparsi) Chiesa di S. Maria della Croce (Casaranello)
<b>Istria</b>	Basilica Eufrasiana (Parenzo) Basilica di S. Maria Formosa (Pola)
<b>Salonicco</b>	Rotonda di San Giorgio Panagia Acheiropoietos Chiesa di Hosios David Chiesa di S. Demetrio
<b>Cipro</b>	Panagia Kanakaria (Lythrankomi) Panagia Angeloktistos (Kiti) Cattedrale di Kourion
<b>Costantinopoli</b>	Basilica di S. Sofia Mosaici scomparsi
<b>Kartmin (Turchia)</b>	Monastero di Mar Gabriel
<b>Sinai</b>	Monastero di S. Caterina

Per la redazione delle schede si sono seguiti gli standard ICCD previsti per la catalogazione dei Beni Archeologici, Storici e Artistici, cercando di completare in maniera il più possibile esaustiva, le seguenti voci, per ogni singolo monumento:

- condizione giuridica;
- localizzazione;
- note storiche;
- cronologia;
- iconografia (generale e specifica);
- iconologia;
- maestranze;

- committenza;
- iscrizioni;
- strati di sottofondo;
- tessere;
- stato di conservazione e restauri;
- bibliografia abbreviata.

### III.1 RAVENNA



**Figura 6 - Pianta di Ravenna:** 1. *S. Vittore* – 2. *S. Croce* – 3. *Mausoleo di Galla Placidia* – 4. *S. Giovanni Evangelista* – 5. *S. Lorenzo in Cesarea e Monasterium dei Ss. Stefano, Gervasio e Protasio* – 6. *Episcopio e Cappella di S. Andrea* – 7. *Battistero degli Ortodossi* – 8. *Battistero degli Arian* – 9. *S. Apollinare Nuovo* – 10. *S. Agata Maggiore* – 11. *S. Maria Maggiore* – 12. *S. Michele in Africisco* – 13. *S. Vitale* – 14. *S. Stefano Maggiore* – 15. *Basilica Ursiana* – 16. *Basilica Petriana* – 17. *Basilica di S. Apollinare in Classe* – 18. *Basilica Probi* – 19. *Basilica Ca' Bianca*

### III.1.1 BASILICA DI S. GIOVANNI EVANGELISTA (MOSAICI SCOMPARI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Archidiocesi di Ravenna e Cervia.

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Via Giosuè Carducci n. 10 (Fig. 7)

Coordinata x: 12° 20' 58"

Coordinata y: 44° 41' 83"

#### Note storiche

Durante il regno di Galla Placidia, a Ravenna cominciarono ad apparire i primi cicli musivi che avevano lo scopo precipuo di legittimare ed esaltare la dinastia valentiniano teodosiana, unitamente al dogma della religione cattolica, contro le eresie diffuse in quell'epoca.

La basilica palatina di San Giovanni Evangelista, a tre navate (Figg. 8-9), suddivise da due filari di dodici colonne, il più antico edificio di culto di Ravenna attualmente esistente, venne fatta erigere dall'Augusta Imperatrice dopo il suo arrivo a Ravenna, dove venne inviata come reggente del figlio Valentiniano III ancora bambino, in seguito ad un voto fatto al santo durante il viaggio di trasferimento da Costantinopoli.



Figura 7

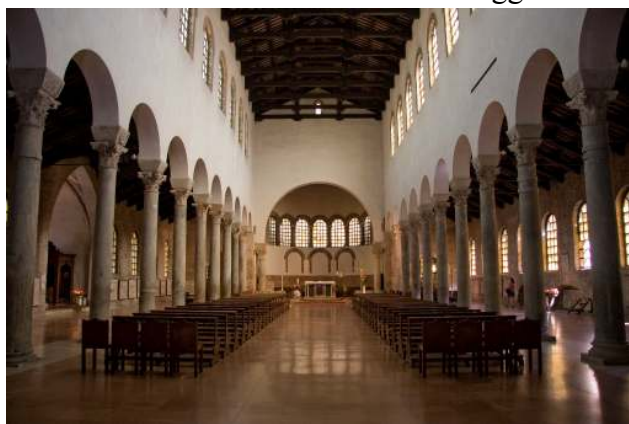


Figura 8

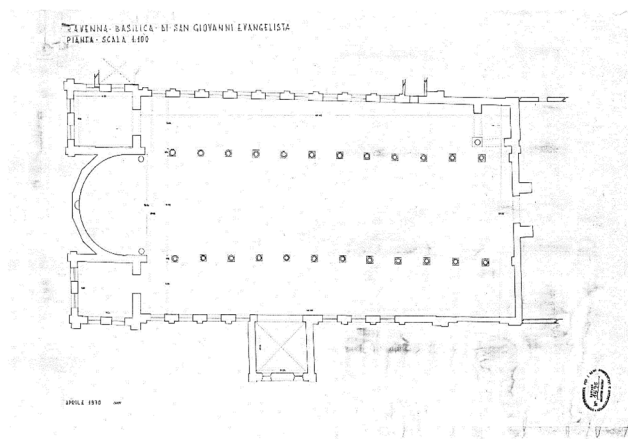


Figura 9

Nell'edificio di culto erano presenti mosaici nell'arco trionfale e nel catino absidale, andati distrutti del tutto nel 1568, a causa dei lavori commissionati dall'abate Teseo Aldrovandi. Grazie al *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* dello storico Andrea Agnello (IX secolo), a due Sermoni anonimi del XIII secolo, ad un *Tractatus* di S. Rinaldo da Concorreggio del XIV secolo e alle opere di L. Alberti e di Girolamo Rossi, è possibile ricostruire l'iconografia di tali mosaici, dei quali vennero trovate numerose tessere, grazie ai lavori compiuti da G. Gerola intorno al 1919.

E' forte il legame che unisce tale basilica a quella costantinopolitana intitolata a S. Giovanni, innalzata per volere dell'imperatore Costantino nel quartiere di Hebdomon, vicino all'area portuale e al Palazzo imperiale (DEICHMANN 1982, pp. 143-158; FARIOLI CAMPANATI 1992a, p. 137): anche la basilica ravennate sorse nei pressi del porto, nelle vicinanze della residenza imperiale; inoltre, la stessa intitolazione evidenzia il desiderio di Galla Placidia di ringraziare il santo – venerato in Oriente per i miracoli compiuti in mare – in seguito all'intercessione miracolosa durante una tempesta che colse l'imperatrice insieme ai figli nel viaggio tra Costantinopoli e



Ravenna (RIZZARDI 2011, pp. 55-61 e ivi bibliografia).

**Cronologia:** 426-430

### **Iconografia**

Al centro dell'arco trionfale, era raffigurato Cristo Redentore nell'atto di porgere un libro, verosimilmente quello dell'Apocalisse, a san Giovanni Evangelista, identificato da un'iscrizione; ai lati di tale scena dovevano comparire i sette candelabri, simbolo delle sette chiese dell'Asia Minore, alle quali san Giovanni aveva inviato gli scritti sulle visioni avute a Patmo (Ap. I, 10-12: *Rapito in estasi, nel giorno del Signore, udii dietro di me una voce potente, come di tromba, che diceva: "Quello che vedi, scrivilo in un libro e mandalo alle sette Chiese: a Efeso, a Smirne, a Pergamo, a Tiatira, a Sardi, a Filadelfia e a Laodicea." Ora, come mi voltai per vedere chi fosse colui che mi parlava, vidi sette candelabri d'oro.*).

Lo stesso san Giovanni doveva essere protagonista di due scene ai lati di quella centrale appena descritta: Galla Placidia insieme ai figli Valentiniano III e Giusta Grata Onoria su una nave in balia da una tempesta, guidata e portata in salvo dallo stesso santo. La scena della tempesta è riprodotta in una miniatura del XIV secolo, conservata nella Biblioteca Classense di Ravenna (Codice Classense n. 406 – n. 138, ord. b, lettera o).

Nei rinfranchi triangolari dell'arco trionfale sveltavano due palme, mentre al centro del catino absidale dominava una teofania: campeggiava infatti la raffigurazione di Cristo in trono, con un libro aperto in mano; egli era fiancheggiato da dodici libri (Apostoli).

Nell'estradosso dello stesso arco si susseguivano allineate le *imagines clipeatae* di significativi Imperatori della dinastia teodosiana, diretti predecessori di Galla Placidia, in ordine di discendenza genealogica e identificati da un'iscrizione posta sopra il capo di ciascuno di essi (CIAMPINI 1699, tav. XLVII). A destra: Costantino il Grande, Teodosio il Grande, Onorio, Arcadio e Teodosio II; a sinistra: Valentiniano I, Graziano, Costanzo, Graziano Nepote e Giovanni Nepote.

Ancora nel catino absidale, ai lati della trifora, dovevano essere verosimilmente collocati i quattro Esseri Viventi dell'Apocalisse, mentre nel registro inferiore il vescovo san Pier Crisologo doveva essere rappresentato con le braccia alzate e allargate, nell'atto di celebrare l'Eucarestia, con accanto un angelo. Inoltre, dovevano essere raffigurate, rispettivamente a sinistra e a destra del vescovo, la coppia imperiale di Arcadio ed Eudossia, regnanti a Costantinopoli, e quella dei loro predecessori, Teodosio ed Eudocia. Entrambe le coppie, come testimoniato dalle iscrizioni collocate sopra i loro capi, presentavano offerte (Fig. 10, ricostruzione Rizzardi – Sotira 2011).

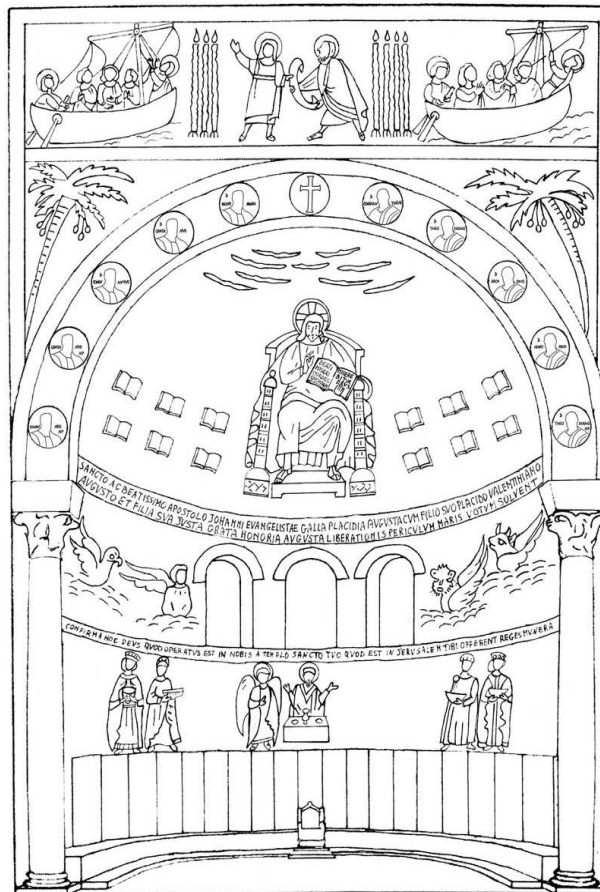


Figura 10



## **Iconologia**

La rappresentazione della consegna del libro dell'Apocalisse a san Giovanni Evangelista è una vera propria scena di *traditio Legis* derivante dall'arte imperiale.

Tra i ritratti degli imperatori nell'estradosso dell'arco trionfale mancavano, naturalmente, i ritratti di Valente e di Valentiniano II, a causa della loro politica a sostegno degli ariani: tale assenza e la posizione di rilievo di Costantino, colui che fondò Costantinopoli (Nuova Roma) e che fece del Cristianesimo la base dell'impero, ribadiscono con forza l'esaltazione della dinastia valentiniano-teodosiana e della sua linea politica e religiosa ortodossa.

L'inserimento delle immagini trionfali all'interno dei medaglioni deriva da una moda iconografica che si diffuse ampiamente tra il V ed il VI secolo e che non coinvolse solamente i rappresentanti del potere temporale, ma anche le figure di Cristo, degli apostoli, dei profeti, dei santi e dei papi.

Se le figure imperiali assumono una posizione distinta da quella del vescovo ravennate Pier Crisologo, tuttavia evidenziano l'unità di intenti di Stato e Chiesa: la presenza a Ravenna della dinastia valentiniano-teodosiana trova giustificazione e sostegno su una base divina e trascendente e viene in tal modo glorificata (RIZZARDI 2011, p. 60).

**Committenza:** Galla Placidia

## **Iscrizioni**

Arco trionfale: AMORE CHRISTI NOBILIS ET FILIUS TONITRVI SANCTVS JOHANNES ARCANA VIDIT.  
GALLA PLACIDIA AVGVSTA PRO SE ET HIS OMNIBVS VOTVM SOLVIT.

Catino absidale: SANCTO AC BEATISSIMO APOSTOLO JOHANNI EVANGELISTAE GALLA PLACIDIA  
AUGUSTA CVM FILIO SUO PLACIDO VALENTINIANO AUGUSTO ET FILIA SVA JVSTA GRATA HONORIA  
AUGUSTA LIBERATIONIS PERICVLVM MARIS VOTVM SOLVENT.

Sul libro aperto di Cristo: BEATI MISERICORDES QUONIAM MISEREBITUR DEUS (Mt. 5, 7).

Al di sopra del capo delle coppie imperiali e di S. Pier Crisologo: CONFIRMA HOC DEVS, QVOD  
OPERATVS ES IN NOBIS A TEMPLO SANCTO TVO, QVOD EST IN JERVSLEM. TIBI OFFERENT REGES  
MVNERA.

## **Bibliografia**

LP. HE., *Vita Petri*, p. 291 e *Vita Johannis*, p. 307; MURATORI, *Tractatus aedificationis*, I, 2, pp. 567-572; RAINALDUS DE CONCURETIO 1725; ALBERTI 1550; RUBEUS 1589; CIAMPINI 1699, tav. XLVII; MÜNTZ 1886, pp. 115-130; RICCI 1937; BOVINI 1955, pp. 54-78; BOVINI 1969a, pp. 73-155; DEICHMANN 1969, pp. 152-157; DEICHMANN 1974, pp. 93-124; DEICHMANN 1982, pp. 143-158; FARIOLI 1977, pp. 45-55; FARIOLI CAMPANATI 1992a, p. 137; PICCININI 1992, pp. 32-36; RIZZARDI 1993, pp. 385-407; LONGHI 1995-1996; ORIOLI 1999, pp. 209-212; AMICI 2000, pp. 13-55; PIERPAOLI 2000, pp. 17-44; RIZZARDI 2011, pp. 55-61; DAVID 2013, pp. 70-75.

### III.1.2 CHIESA DI SANTA CROCE (MOSAICI SCOMPARI)

**Condizione giuridica del monumento:** Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini.

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Via Galla Placidia, n. 15 (Fig. 11)

Coordinata x 12° 19' 72"

Coordinata y 44° 42' 11"



Figura 11

#### Note storiche

Collocato nell'area della basilica di S. Vitale, attualmente l'edificio di culto è una piccola basilica mononave, mentre originariamente era cruciforme, teso ad esaltare il *signum crucis*, in linea con l'ideologia ortodossa di Galla Placidia (Fig. 12). Le prime notizie ad esso relative sono riportate da Andrea Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*: *Galla vero Augusta haedificavit ecclesiam Sanctae Crucis preciosissimis lapidibus structa et gipsea metalla sculpta.*

La sua funzione era quella di basilica sepolcrale, dotata di due mausolei cruciformi, dunque molto simile all'*Apostoleion* costantinopolitano.

L'edificio di culto presentava una pianta a croce latina, con abside quadrangolare e *pastophoria* ed era inoltre preceduta da un nartece alle cui estremità erano collegati due sacelli cruciformi: a sud il mausoleo di Galla Placidia, a nord lo scomparso sacello di San Zaccaria.

L'edificio di culto venne realizzato in due fasi: venne infatti iniziato fra il 424 e il 432 ed ampliato tra il 432 e il 450, con l'aggiunta di due *martyria*, tra cui il mausoleo di Galla Placidia. Nella prima fase la chiesa presentava pianta a croce latina ed era ad aula unica; era dotata di un nartece che si sviluppava verso sud e verso nord. Nella seconda fase edilizia venne aggiunto il mausoleo di Galla Placidia innestato sul lato meridionale del nartece e probabilmente il suo corrispettivo a nord. A nord e a sud dell'aula, dopo il 432, vennero realizzati due piccoli portici, come testimonia il ritrovamento di una moneta di Valentiniano III.

Molteplici furono le modifiche apportate all'edificio di culto in epoca romanica, tra l'XI e il XII secolo (CORTESI 1978).

Nel 1602 il complesso subì una resecazione: vennero infatti abbattuti il nartece e parte della facciata, per lasciare posto all'attuale via Galla Placidia.

Assai ricca era la decorazione dell'interno (marmi, stucchi, mosaici parietali e pavimentali). La decorazione musiva parietale scomparsa si può ricostruire grazie al *Liber Pontificalis* di Agnello.

**Cronologia:** 425-450.

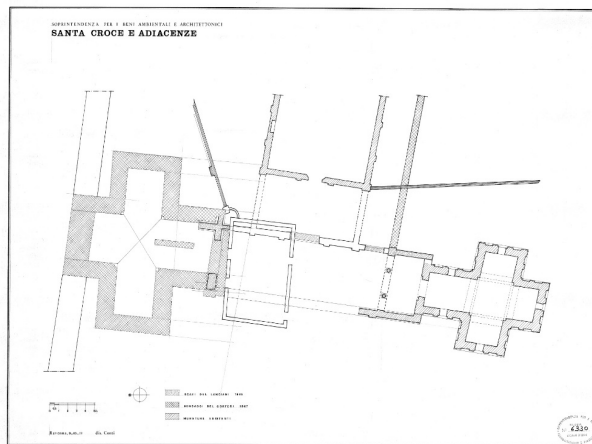


Figura 12

## Iconografia

Nella rotondità dell'arco di accesso ad un braccio del transetto era raffigurata una scena di Battesimo di Cristo (Fig. 13, ricostruzione Rizzardi - Sotira 2011).

Al di sopra della porta d'ingresso della basilica, probabilmente sulla facciata interna, doveva esserci un mosaico raffigurante Cristo vittorioso nell'atto di calpestare il leone e il serpente (*saeva crimina*), sul monte del Paradiso da cui scaturivano i quattro fiumi della grazia divina. La mano destra doveva essere probabilmente sollevata in gesto di benedizione.

Accanto a Cristo dovevano trovarsi i quattro Esseri viventi dell'Apocalisse nell'atto di pronunciare il *Trisagion* (tre volte "*sanctus*") e "*amen*".

Questa iconografia era molto diffusa a Ravenna, sia nell'ambito della scultura (fronte del sarcofago Pignatta, primo quarto del V secolo) che della decorazione musiva (Cappella Arcivescovile, sopra la porta d'ingresso del vestibolo, 494-519) che in quella a stucco (Battistero degli Ortodossi, terzo quarto del V secolo). Un precedente doveva essere un affresco scomparso del vestibolo del Palazzo Imperiale di Costantinopoli, dove l'Imperatore Costantino era raffigurato nell'atto di trafiggere un serpente, simbolo del nemico vinto (Fig. 14, ricostruzione Rizzardi – Sotira 2011).

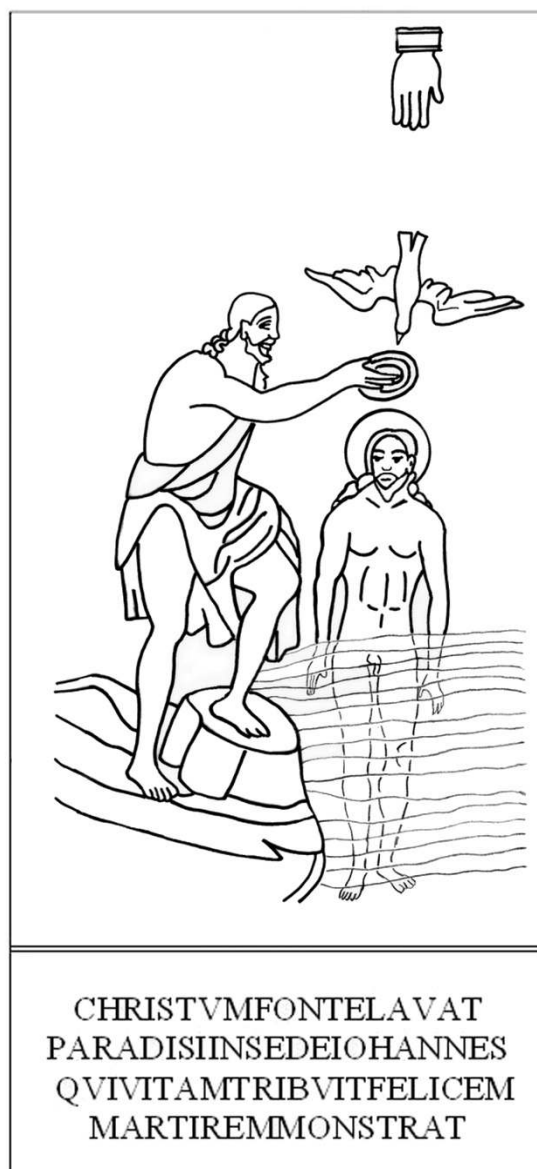


Figura 13

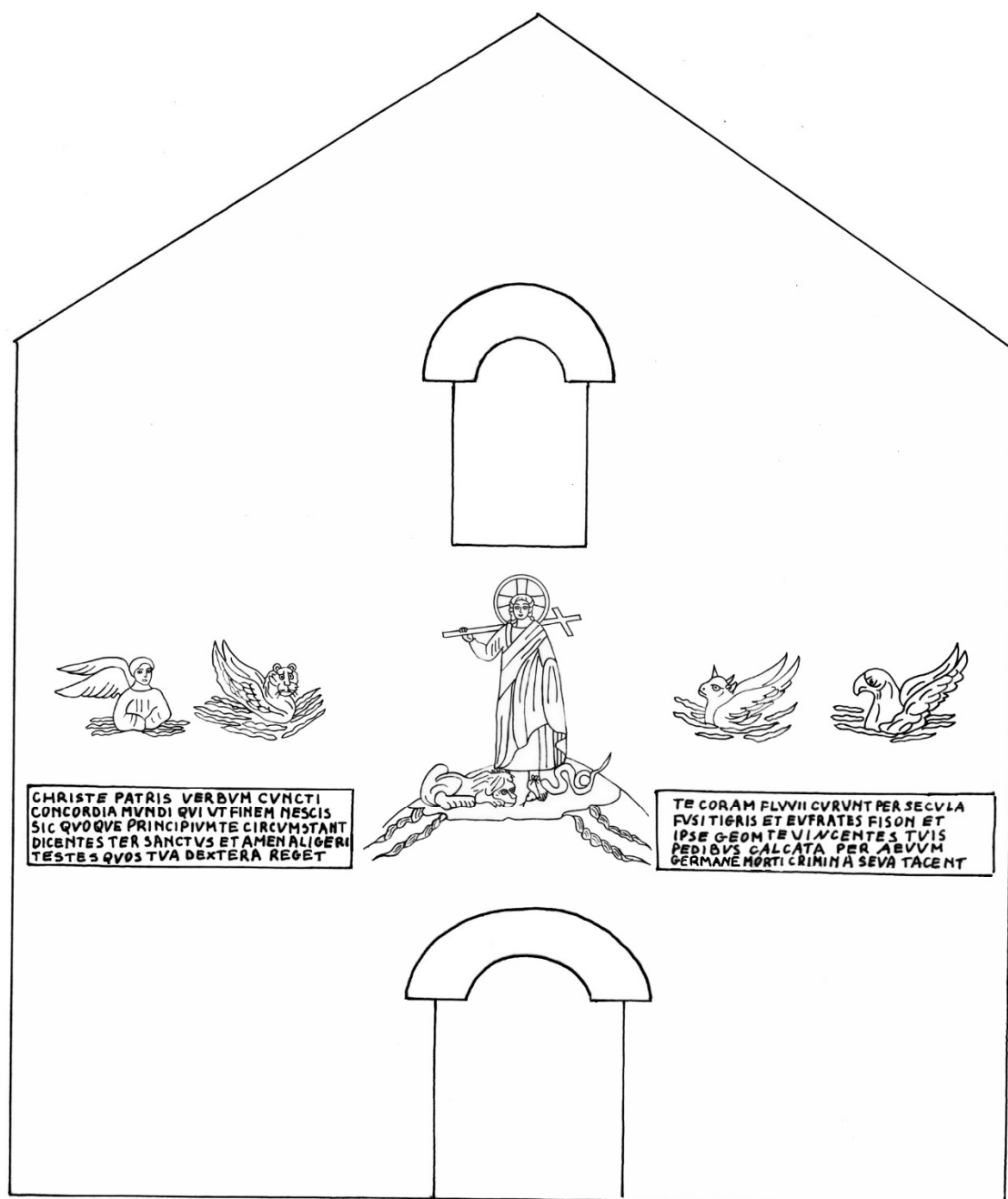


Figura 14

### **Iconologia**

L'iconografia di Cristo che calpesta i *saeva crimina* si collega al verso 13 del Salmo XC: *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*. La visione apocalittica era atta a rendere la grandezza di Dio nel giorno del Giudizio Universale.

**Committenza:** Galla Placidia.

### **Iscrizioni**

Si tratta di iscrizioni scomparse, tramandateci da Agnello:

Arco di accesso ad un braccio del transetto: CHRISTVM FONTE LAVAT PARADISI IN SEDE JOHANNES  
QVO (=QVI) VITAM TRIBVIT FELICEM MARTYREM MONSTRAT.

Controfacciata: CHRISTE PATRIS VERBVM CVNCTI CONCORDIA MVNDI  
QVI VT FINEM NESCIS SIC QVOQVE PRINCIPIVM  
TE CIRCVMSTANT DICENTES TER SANCTVS ET AMEN  
ALIGERI TESTES QVOS TVA DEXTERA REGET  
TE CORAM FLVVII CVRRVNT PER SECVLA FVSI  
TIGRIS ET EVFRATES FISON ET IPSE GEON  
TE VINCENTE TVIS PEDIBVS CALCATA PER AEVVM  
GERMANAE MORTIS CRIMINA SAEVA TACENT.

### **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Johannis*, p. 305 ss.; CP.TR., pp. 119-122; BOVINI 1952; BOVINI 1964a, pp. 25-34; DEICHMANN 1974, pp. 51-59; CORTESI 1978; PAVAN 1984-1985, pp. 341-380; RIZZARDI 1993, pp. 385-407; RIZZARDI 1994, pp. 196-200, GELICHI, NOVARA 1996, pp. 347-382; DAVID 2011, pp. 43-55; RIZZARDI 2011, pp. 39-44; DAVID 2013, pp. 75-104; JÄGGI 2013, pp. 41-48.

### III.1.3 MAUSOLEO COSIDDETTO DI GALLA PLACIDIA

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Archidiocesi di Ravenna e Cervia

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Via San Vitale (Fig. 15)

Coordinata x: 12° 11' 49"

Coordinata y: 44° 25' 15"

#### **Note storiche**

L'edificio, con pianta a croce latina (per la pianta si veda scheda sul complesso di S. Croce), si innestava nel nartece della chiesa di S. Croce (si veda scheda relativa), la cui edificazione è attribuita a Galla Placidia. Questo sacello, infatti, doveva essere identico a quello opposto (S. Zaccaria); probabilmente doveva essere dedicato a S. Nazario e S. Celso o al martire Lorenzo. Non è sicura la sua funzione di sepolcro imperiale, tuttavia la presenza della pigna sul tiburio ne è un chiaro indizio. Si suppone inoltre che, essendo l'Augusta imperatrice morta a Roma nel 450, con probabilità dovette essere sepolta proprio a Roma nel mausoleo della famiglia valentiniano-teodosiana (sulla vita di Galla Placidia, si vedano STORONI MAZZOLANI 1975, SIRAGO 2003, HINOJO FUENTES 2004). Il mausoleo si collega a quelli che sorsero accanto all'*Apostoleion* di Costantinopoli. L'edificio di culto conserva il più antico ciclo musivo esistente della scuola ravennate. Nel 1996 il mausoleo è stato dichiarato dall'Unesco *Patrimonio dell'Umanità*.

Il cosiddetto mausoleo di Galla Placidia ha le caratteristiche di un *martyrium*, ossia di un edificio che al suo interno conserva la memoria di uno o più santi. Architettonicamente, l'edificio di culto a pianta cruciforme richiama quello dedicato alle Ss. Teuteria e Tosca a Verona, oppure S. Maria della Croce a Casaranello.

**Cronologia:** 425 – 450 ca.

#### **Iconografia**

##### *Generale*

La decorazione musiva riveste completamente le pareti dell'ambiente cruciforme, al di sopra del marmo giallo che riveste la parte inferiore delle pareti (Fig. 16). Nel braccio settentrionale nella lunetta, soprastante la porta di accesso, si trova il Buon Pastore vestito con abiti regali e bastone crucisegnato, mentre osserva delle pecorelle che si trovano vicino a Lui. Nella volta, su uno sfondo blu indaco, appaiono fiori stilizzati policromi. Il sottarco presenta una cornice realizzata con foglie e frutta che fuoriescono da cesti. Nel braccio orientale la lunetta mostra cervi che vanno ad abbeverarsi presso una pozza d'acqua: essi si trovano completamente avvolti da racemi. La volta



Figura 15

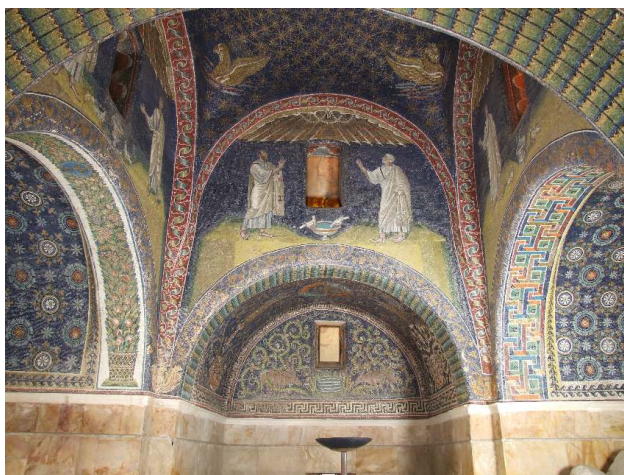


Figura 16



presenta invece racemi di vite e due piccole figure virili biancovestite. Il sottarco è decorato da una cornice ininterrotta di fiori tripetali. Nel braccio meridionale nella lunetta è presente un uomo vestito di tunica e pallio bianco che, con la croce in mano, si avvicina a una graticola ardente. All'estrema sinistra si trova invece un mobiletto aperto entro il quale sono contenuti i quattro libri dei vangeli segnalati ognuno dal nome del proprio autore. La volta presenta ancora il consueto motivo decorativo a fiori stilizzati della volta settentrionale. Una cornice di svastiche e quadrati prospettici si snoda nel sottarco. Nel braccio occidentale la lunetta presenta lo stesso soggetto della lunetta orientale: cervi che si abbeverano ad una fonte; così accade anche per la volta e il sottarco. Nella lunetta settentrionale del tamburo si trovano due evangelisti contrapposti su sfondo blu. Lo stesso accade per la lunetta orientale, meridionale e occidentale. Nella lunetta orientale si possono riconoscere Pietro e Paolo. La cupola presenta un cielo stellato con croce latina dorata nello zenit. Nei pennacchi della cupola si trovano i quattro esseri viventi: l'uomo alato, il leone, il vitello, l'aquila.

#### *Tiburio, cupola*

Su uno sfondo color blu indaco si stagliano 567 stelle auree a otto punte disposte in giri concentrici che sembrano roteare attorno a una croce latina dorata con estremità patenti che campeggia allo zenit. La croce presenta il braccio longitudinale non in asse con quello del sacello stesso, bensì risulta rivolto ad est. Sui pennacchi si trovano i quattro Esseri Viventi dell'Apocalisse (leone, vitello, uomo, aquila), anch'essi color oro, posti di tre quarti ed emergenti da nubi stilizzate bianco-azzurre e rosse (Ap. I, 16-20) (Fig. 17).



Figura 17

#### *Tiburio, lunettoni*

Nei quattro lunettoni del tiburio, ai lati delle finestre, su sfondo indaco si stagliano otto figure maschili, in piedi, con tunica e pallio di colore chiaro, e con il braccio destro alzato in segno di acclamazione. Si tratta degli Apostoli (in numero di otto per ragioni simmetriche): per i tratti fisiognomici e per le chiavi ed il rotolo che reggono si riconoscono Pietro e Paolo nella lunetta orientale (Fig. 18). Le quattro coppie di Apostoli si trovano al di sotto di una conchiglia ieratica che funge loro da nicchia, dalla cui sommità pendono tre festoni che si intersecano e al centro dei quali si trova una testa d'aquila. Ai loro piedi, su uno spazio erboso, sono due colombe nell'atto di avvicinarsi ad un *kantharos* dal quale sgorga acqua, oppure collocate sull'orlo di esso. Nell'intradosso della finestra è presente un motivo a onda con effetto prospettico, ottenuto con differenti tonalità cromatiche.



Figura 18

#### *Bracci occidentale e orientale, volta a botte*

Da due cespi d'acanto si dipanano tralci di vite, da cui pendono foglie e grappoli d'uva (Fig. 19). Dal centro di ogni cespo prende vita un candeliero vegetale che diviene una sorta di base per un personaggio che per la postura, l'abbigliamento, ovvero una tunica aurea, e l'atteggiamento (porta infatti in mano un rotolo chiuso), viene identificato come profeta. Alla sommità della volta campeggia un clipeo, con cornice di foglie stilizzate, divisa in settori alternantisi nei colori verde-azzurro e rosso-arancio, con al centro il monogramma di Cristo, affiancato dalle lettere greche maiuscole alfa e omega. Il motivo decorativo dei tralci di vite differirebbe un poco da quello simile presente nella volta del braccio orientale. La lettura iconografica è possibile grazie a restauri avvenuti nei secoli precedenti.



Figura 19

#### *Bracci occidentale e orientale, lunette*

Sullo sfondo di tralci d'acanto verdi con lumeggiature auree, due cervi si abbeverano all'acqua di un piccolo lago circondato da fiori e erbe. Il verde dell'acanto risplende sull'intenso blu del fondale grazie a lumeggiature color oro. Negli intradossi della finestra si trovano motivi fitomorfi (Fig. 19). Rispetto alla lunetta orientale, la pozza d'acqua di quella occidentale è di forma leggermente più allungata e nessuno dei due cervi presenta la bocca semiaperta.

#### *Braccio settentrionale, lunetta*

Sullo sfondo di un paesaggio idillico-pastorale, costituito da rocce e arbusti, con cielo azzurro, in posizione frontale, si trova il Cristo, col capo nimbato, vestito di tunica dorata e manto di porpora. Ha il volto giovane e imberbe e regge con la mano sinistra una lunga croce aurea; è affiancato da due gruppi di tre pecorelle, che rivolgono verso di Lui lo sguardo (Fig. 20). La figura del Cristo si inserisce perfettamente nello spazio grazie a una complicata e sapiente torsione del busto, del capo e delle spalle: la testa e il corpo sono rivolti a destra, il braccio e la mano che accarezza una pecorella verso sinistra. La figura del Cristo al centro dell'immagine e la soglia rocciosa ricordano le composizioni tardo-ellenistiche romane (DEICHMANN 1974, p. 75).



Figura 20



### *Braccio meridionale, lunetta*

La scena risulta divisa in tre parti (Fig. 21): a partire da sinistra, un armadietto con i libri degli Evangelisti, una graticola con le rotelle, avvolta dalle fiamme ed un personaggio maschile. Guardando la lunetta dalla porta d'ingresso del mausoleo, troviamo a destra un personaggio maschile nimbato che reca, nella mano destra, una lunga croce che poggia sulla spalla e, nella sinistra, un libro aperto. Il personaggio, barbato, vestito di tunica e pallio a tinte chiare (bianco e grigio) ed in sandali, procede concitatamente verso il centro della scena dove, esattamente sotto la finestra, i cui intradossi sono decorati da motivi fitomorfi, è una graticola a rotelle avvolta dalle fiamme. Sull'estrema sinistra è appresentato un armadietto aperto, entro il quale sono dei libri, ben riconoscibili come quelli degli Evangelisti perché segnalati dai loro nomi. L'armadietto assomiglia quasi ad un piccolo tempietto pagano con il timpano, e presenta una ricca decorazione color oro e rosso.



Figura 21

### *Bracci settentrionale e meridionale, volta a botte*

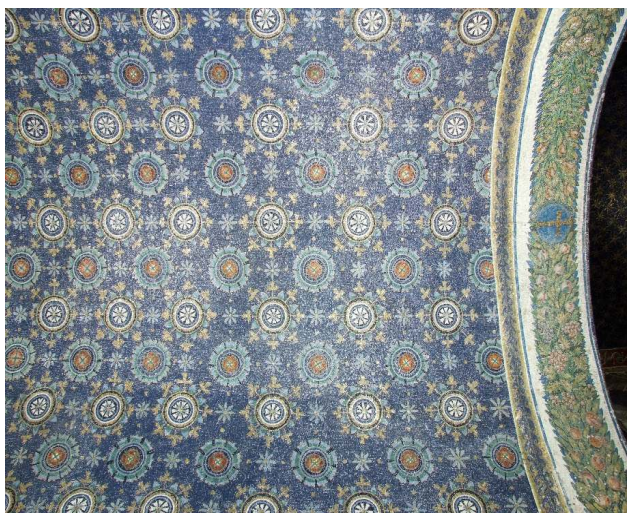


Figura 22

Su uno sfondo blu indaco si stagliano a brevi intervalli piccole sfere auree, candide margherite e grandi fiori geometrici caratterizzati da petali dentellati, alternati ad altri fiori stilizzati in forma di cristalli di neve (Figg. 22, 24, 25): tali motivi floreali, che sembrano formare una sorta di padiglione, sono ispirati ai tessuti orientali e in particolare all'arte sasanide (RIZZARDI 1991, pp. 367-385).

### *Braccio settentrionale, sottarco*

Su un fondo bianco si snoda una raffinata decorazione avente inizio da due cesti di vimini, posti alle estremità, dai quali scaturisce un festone carpofoforo (Fig. 22). Al centro del sottarco è presente un clipeo al cui interno campeggia, su sfondo azzurro, una croce dorata.

### *Braccio meridionale, sottarco*

E' decorato da un meandro di svastiche a giro doppio e quadrati in prospettiva, policromo (Fig. 23) (*Décor I*, tav. 41 c).

### *Braccio occidentale e orientale, sottarchi*

E' decorato da un motivo a boccioli trifidi stilizzati di derivazione romana, ripetuti modularmente in file orizzontali di sette (a est) e di sei (a ovest), separati verticalmente da un'esile fascia di colore blu scuro (*Décor I*, tav. 84 d): essi danno l'impressione di un tappeto.

### **Iconologia**

Secondo la Farioli, la decorazione musiva del sacello vuole esaltare il significato cristiano della morte e della resurrezione.



Figura 23

La croce apocalittica della cupola si può collegare al concetto di Cristo-sole nascente. Le sette stelle più vicine alla croce rappresentano il coro angelico così come si legge nell'Apocalisse (1, 20): tale raffigurazione intende sottolineare la natura divina di Cristo e richiama analoghe iconografie occidentali: a Roma il catino absidale di S. Pudenziana (402-417), l'arco trionfale di S. Maria Maggiore (432-440), la controfacciata della basilica di S. Sabina (422-432); a Napoli il battistero di S. Giovanni in Fonte; la cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco a Capua (prima metà del V secolo); il sacello di S. Maria

*Mater Domini* a Vicenza (RIZZARDI 2005).

Gli apostoli sarebbero intenti, con i loro gesti, ad una sorta di *acclamatio*, rivolta verso il Cristo simboleggiato dalla croce al centro della volta, ovvero una *acclamatio crucis*. A questa simbologia di vittoria e trionfo si unisce poi il tema prettamente funerario delle colombe che si dissetano, tema ricollegabile all'acqua vista come fonte della vita e *refrigerium* celeste (Gv. IV, 14). Le stesse colombe rappresenterebbero il concetto di Seelenvogel, l'uccello in cui si incarna l'anima del defunto per il passaggio verso l'aldilà. Anche la conchiglia ieratica e la testa d'aquila, motivo imperiale, si ricollegano ad una simbologia funeraria. Friedrich Gerke (GERKE 1966, p. 147) ritiene che la finestra fra gli apostoli sarebbe simbolo della *lux* e della *claritas* del Logos, mentre il tema della pace sarebbe evocato dalle colombe.

Secondo Clementina Rizzardi, il motivo dei tralci di vite si inserisce nella tematica morte- resurrezione-vita, ed ha nel Vangelo di Giovanni la principale fonte, così come avviene anche per i testi patristici. Raffaella Farioli ne ricorda l'originaria provenienza dalla simbologia dionisiaco-sepolcrale. Paolo Lino Zovatto (ZOVATTO 1968, p. 74), identificando i personaggi in tunica aurea con apostoli, vede nel clipeo con *chrismon* e nelle lettere greche alfa e omega un'allusione alla Parousia, ovvero alla seconda venuta del Cristo.



Figura 24





Figura 25

L'acqua a cui si avvicinano i cervi è allo stesso tempo simbolo di refrigerio e promessa di salvezza: essa porta i frutti della vita eterna, e viene data al momento del Battesimo; è inoltre lo strumento con il quale si definisce il nuovo patto tra Dio e l'uomo. La scelta iconografica dei cervi rimanda al Salmo 42, 1-3: "Come i cervi anelano ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a Te, o Dio. L'anima mia ha sete di Dio, del Dio vivente".

Secondo Clementina Rizzardi, nella lunetta del Buon Pastore c'è un recupero del Vangelo di Giovanni (10,11-16; 10, 7-10): si tratta di brani che alludono al concetto di Cristo – Buon Pastore – Porta per il Regno dei cieli. Il pastore qui

appare per la prima volta senza abiti corti e il bastone che gli sono tipici (catacombe e sarcofagi del III-IV secolo); egli si ricollega, inoltre, alla tradizione del Cristo-Orfeo che rapisce con il suo canto. Raffaella Farioli paragona questo Cristo al Re dei Re che come un imperatore si appoggia al labaro allontanandosi così dai prototipi paleocristiani occidentali. Cristo non appare più come il pastore tradizionale, secondo l'iconografia delle pitture catacombali o dei sarcofagi occidentali del III-IV secolo, ma è rappresentato come un Imperatore vittorioso, in cui l'aspetto umano e quello divino si fondono, una figura fondamentale per il raggiungimento della salvezza e della vita eterna.

Per quanto riguarda la lunetta del braccio meridionale, da tempo si discute sull'iconografia della scena e sul suo valore iconologico. Ghigi, Bovini, Courcelle, Deichmann e Zovatto, tra gli altri, interpretano il personaggio come il martire romano san Lorenzo, così devoto a Cristo, del quale porta la croce, da accettare il proprio martirio sulla graticola. Questa ipotesi deriva dal fatto che a tale santo venne attribuita la conversione di Roma dal paganesimo e che per questo motivo venne venerato ampiamente nella prima metà del V secolo, anche presso la corte imperiale: a lui furono dedicati diversi edifici di culto a Roma (S. Lorenzo in Lucina, S. Lorenzo fuori le mura), a Milano (Basilica di San Lorenzo della seconda metà di IV secolo), a Ravenna (Basilica di San Lorenzo in Cesarea, innalzata fuori dalla città, per volere del dignitario di corte Lauricio) e a Costantinopoli (Basilica dedicata a Lorenzo, fatta costruire per volere di Pulcheria e Marciano che regnarono tra il 450 e il 453).

Per altre interpretazioni quali l'Angelo apocalittico visto da san Giovanni (Ap. 14, 6-7) e san Vincenzo di Saragozza il quale, come san Lorenzo, fu diacono e condannato alla graticola e alla successiva scorticazione sotto Diocleziano, si veda RIZZARDI 2011, p. 51 e relativa bibliografia.

Clementina Rizzardi ha recentemente considerato la lunetta nel contesto dell'intero complesso di S. Croce, identificando il personaggio biancovestito con Cristo, Figlio dell'Uomo, nell'atto di gettare nel fuoco ardente un libro eretico, in nome della fede testimoniata dai quattro volumi del Vangelo riposti dell'armadietto. Cristo sarebbe di tipo siriano, con i capelli corti e una sottile barba bianca, similmente a quello raffigurato nel Vangelo di Rabbula del VI secolo. Questa immagine apocalittica va letta nell'ottica della lotta condotta dalla religione ortodossa nei riguardi di varie eresie, in particolare di quella ariana (RIZZARDI 2011, pp. 51-52): Cristo viene dunque rappresentato mediante due diverse iconografie nello stesso edificio di culto. Da notare è l'iscrizione ebraica ADONAI (Signore) sulla croce portata dal personaggio biancovestito, che confermerebbe la recente interpretazione.

## **Maestranze**

Maestranze costantinopolitane, in collaborazione con maestranze ravennati (BOVINI 1950; RIZZARDI 2011, p. 55).

**Committenza:** Galla Placidia

### **Strati di sottofondo**

La struttura muraria è composta da mattoni disposti in file orizzontali, allettati con malta di legante carbonatico (calce) ricco di aggregati di varia natura e granulometria. Lo spessore delle fughe è di discrete dimensioni, ma è minore rispetto allo spessore dei vari mattoni. Un'indagine condotta sulla struttura muraria esterna del prospetto ovest (SANTOPUOLI 1998, pp. 26-51) rivela 5 classi dimensionali da cui derivano 4 classi tipologiche di tessiture murarie. In linea generale, i mattoni hanno dimensioni che variano da 6 a 10 cm di spessore a 10 a 40 cm di lunghezza. Il colore individuato è stato sintetizzato in tre tonalità di rossi e un giallo (VERNIA 2009, pp. 89-112).

In riferimento alla cupola con cielo stellato e alla decorazione del braccio orientale, gli strati sono tre e presentano le seguenti caratteristiche. In sintesi, seguono le informazioni tratte da *Il Mausoleo ritrovato: dagli andamenti settecenteschi ai progetti e restauri tra Ottocento e Novecento* di A.M. Iannucci (RIZZARDI 1996, pp. 201-203)

<b>Strato</b>	<b>Natura dell'impasto</b>	<b>Aggregato</b>	<b>Note</b>
Primo	A base di grassello	Sabbia. La superficie presenta delle intaccature praticate con la punta della cazzuola sullo strato di malta ancora fresco.	In un campione di malta proveniente dalla cupola, appartenente a questo primo strato e stata rilevata anche la presenza di paglia.
Secondo	A base di grassello	Sabbia	Oltre alla sabbia e ai frammenti conchigliari è stata rilevata la presenza di paglia, ma solamente nei campioni provenienti dalla cupola.
Terzo	A base di grassello	Sabbia. Lo spessore è indicato più sottile rispetto ai due precedenti.	In tutti i campioni è stata rilevata la presenza di sabbia in rapporti bassi con il legante (sulla cupola il rapporto legante / inerte è di 3:1; sul braccio est il rapporto legante / inerte è di 4:1, ma può essere anche maggiore, arrivando fino a 7:1). Inoltre è interessante rilevare la presenza di paglia in un campione della cupola e di coccio pesto in un campione del braccio.

## **Tessere**

Le tessere con foglia metallica d'oro, con supporto tendente al verde, sono impiegate in maniera diversificata in tutta la decorazione: nell'aureola e nella la croce del Buon Pastore e del cosiddetto san Lorenzo; nelle stelle, nei quattro evangelisti e nella croce della cupola; in altri particolari delle cornici e delle varie raffigurazioni. L'aspetto della massa vetrosa è omogeneo e alto in grado di trasparenza (CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000).

Le tessere in smalto arancione sono utilizzate in piccole quantità in diversi particolari della decorazione. Un uso più rilevante si può segnalare nella lunetta con la raffigurazione del cosiddetto martirio di san Lorenzo (nelle fiamme e nella raffigurazione dei quattro Vangeli).

Il vetro verde è adoperato in diverse tonalità e sfumature di colore che vanno dal verde-blu (scuri) al verde-giallo (chiari). E' utilizzato in modo diversificato e in discrete quantità. Ad esempio, è il colore del piano dove poggiano le figure degli apostoli, nelle quattro lunette alla base della cupola.

Il bianco è impiegato come punto di massima luce nel colore bianco delle vesti delle figure degli apostoli nelle lunette e nella veste del cosiddetto san Lorenzo. Anche le pecore della scena della lunetta del Buon Pastore sono eseguite con questo materiale. E' adoperato in altri piccoli particolari.

## **Stato di conservazione e restauri**

**450-500:** integrazioni a mosaico operate per l'insorgere di lacune della superficie musiva. Di tali risarcimenti, eseguiti a tessere, rimane traccia nella cornice a doppia onda corrente posta al di sotto della lunetta del Buon Pastore, nelle volte a botte dei quattro bracci dell'edificio (ampia zona di integrazione si trova localizzata nella volta meridionale con fiori stilizzati e nella volta occidentale con racemi di vite e profeti) e nei sottarchi (ampia zona di integrazione si trova localizzata nel sottarco occidentale con fiori tripetali) (RICCI 1930). Tali interventi si sono resi necessari in seguito a cedimenti della superficie musiva intervenuti probabilmente per problemi statici legati al fenomeno della subsidenza o per mancanza di adesione degli strati di sottofondo (RICCI 1914).

**1650 – 1700:** Giovanni Ciampini individua nelle sue tavole alcune zone della superficie musiva che verso la del XVII secolo risultavano prive del rivestimento a tessere: nella lunetta del Buon Pastore si tratta di una zona collocata in prossimità dei piedi del Buon Pastore e sotto la pecora posta a sinistra dello stesso; una lacuna si trova anche alla base della volta del braccio orientale e un'altra alla base della volta del braccio occidentale (CIAMPINI 1690, tavv. LXVI, LXVII).

**1739:** Pietro Damiano Barbiani interviene rifacendo a intonaco dipinto porzioni della superficie musiva andate perdute. Le lacune della decorazione musiva sono colmate a intonaco dipinto; la traccia di questi rifacimenti pittorici si è persa nel corso del tempo e dei successivi restauri (RICCI 1914; GEROLA 1917; RICCI 1930; IANNUCCI 1994; RIZZARDI 1996).

**Ante 1774:** per l'elevata umidità presente all'interno dell'edificio i rifacimenti pittorici eseguiti poco tempo prima sono già macchiati e inscuriti; alcune zone di rifacimento pittorico sono andate perdute (RICCI 1914; RICCI 1930).

**1774:** un intervento di Angelo Fefferi prevede il rifacimento a intonaco dipinto delle lacune della superficie musiva. Le lacune della decorazione musiva, già precedentemente risarcite pittoricamente, sono riprese a intonaco dipinto; la traccia di questi rifacimenti pittorici si è persa nel corso dei secoli e dei successivi restauri. (RICCI 1914; GEROLA 1917; RICCI 1930; IANNUCCI 1994; RIZZARDI 1996).

**Ante 1869:** I mosaici appaiono deturpati da un consistente strato di sporco; i rifacimenti pittorici del XVII secolo sono perduti; altre zone della decorazione musiva sono crollate (è il caso della pecora

posta all'estrema sinistra della lunetta del Buon Pastore di cui è venuta a mancare tutta la figura della pecora, ad eccezione della testa) (RICCI 1914; RICCI 1930).

**1869/07 - 1870/01, 1872/06 - 1872/10:** restauro di Felice Kibel, consistito nell'integrazione a mosaico delle zone lacunose e di quelle precedentemente risarcite ad intonaco dipinto, il consolidamento delle parti musive pericolanti e la pulitura. (GEROLA 1917; RIZZARDI 1996).

Kibel interviene rifacendo a mosaico la pecora all'estrema sinistra nella lunetta del Buon Pastore (ad eccezione della testa), compiendo però un evidente travisamento dell'iconografia: senza tener conto dei disegni del Ciampini che mostravano la suddetta pecora sdraiata, il Kibel la esegue in posizione eretta. La ristrettezza dello spazio a disposizione lo obbliga a farla di dimensioni più ridotte rispetto alle altre e a modificare l'ambientazione paesaggistica circostante. Sempre nella lunetta del Buon Pastore interviene integrando a mosaico la parte bassa della veste del Buon Pastore, la parte bassa della pecora alla sua sinistra, l'ambientazione paesaggistica sottostante e parte dell'inferiore cornice a doppio onda corrente. Il Kibel interviene anche sulle fasce ornamentali, le volte con relativi sottarchi dei quattro bracci dell'edificio, la cupola con cielo stellato (RICCI 1914; GEROLA 1917; RICCI 1930; IANNUCCI 1994; RIZZARDI 1996). Come di consueto, Kibel condusse le integrazioni a mosaico impiegando sia tessere di recupero che tessere nuove. Per il consolidamento delle zone musive distaccate il Kibel ricorre all'applicazione di grappe di rame a chiodo e a T. Inoltre, demolisce zone pericolanti di mosaico originale, previa stesura di lucidi delle medesime, a cui fa seguito la loro ricostruzione riutilizzando le tessere antiche (GEROLA 1917). Kibel conduce drastiche eseguendo lavaggi con acido nitrico, seguiti dall'applicazione di una soluzione di potassa, con stesura conclusiva di olio di lino crudo (GEROLA 1917; RIZZARDI 1996).

**1892:** Il 15 giugno 1892, a seguito della caduta di un fulmine che colpisce l'edificio, i mosaici della cupola subiscono danni (RICCI 1914; RICCI 1930). Nella decorazione della cupola sono visibili anche delle zone dipinte ad olio (GEROLA 1917).

Carlo Novelli, sotto la direzione di Raffaele Faccioli, interviene a integrazione di lacune generatisi nella decorazione musiva della cupola (GEROLA 1917). A integrazione della decorazione musiva della cupola sono impiegate tessere dorate eccessivamente lucenti da richiedere un ulteriore intervento pochi anni dopo (GEROLA 1917).

**Ante 1900:** La decorazione musiva della cupola presenta lacune di piccole dimensioni in corrispondenza dei chiodi di ferro applicati a sostegno degli strati di sottofondo che con il loro arrugginirsi hanno determinato la perdita di alcuni gruppi di tessere. Nella cupola si trovano ancora alcune zone risarcite a gesso e poi dipinte. Complessivamente si tratta di 15/16 zone, alcune delle quali di forma circolare con diametro di 20 cm. Lacune si riscontrano anche intorno alle finestre dove cadute di tessere possono essere determinate dall'azione dell'acqua o da movimenti della struttura muraria (RICCI 1914; RICCI 1930; RIZZARDI 1996).

**1900/07 - 1901/12:** Ravenna, Soprintendenza per i Monumenti (dal 1897 al 1906), direzione di Corrado Ricci, lavori di Giuseppe Zampiga, Alessandro Azzaroni.

L'intervento prevede il rifacimento a mosaico della pecora modificata iconograficamente dal Kibel, l'integrazione a mosaico delle lacune presenti nella superficie musiva, la pulitura (RICCI 1914; GEROLA 1917; RICCI 1930; IANNUCCI 1994; RIZZARDI 1996).

Per la pulitura della decorazione musiva si interviene raschiando dapprima le tessere e successivamente applicando lisciva calda, soda, saponata, alcool e acquaragia (GEROLA 1917; RIZZARDI 1996). Zampiga interviene sulla pecora all'estrema sinistra nella lunetta del Buon Pastore (ad eccezione della testa), correggendone l'iconografia e riproponendola in posizione sdraiata come nella versione originaria. La zona di intervento di Zampiga riguarda anche l'ambientazione paesaggistica circostante e parte della sottostante cornice a doppio cane corrente. Sempre a mosaico interviene anche a integrazione di alcune lacune nelle volte e nei relativi sottarchi dei bracci

dell'edificio; su talune di queste zone era già precedentemente intervenuto Kibel. Sono integrate a mosaico anche le zone intorno alle finestre e le piccole lacune presenti nella decorazione della cupola; sempre nella cupola sono emendate alcune stelle troppo lucenti realizzate da Novelli (RICCI 1914; GEROLA 1917; RICCI 1930; RIZZARDI 1996). I risarcimenti dei mosaici vengono condotti con tessere fornite dalla ditta tedesca Puhl e Wagner e dalla società Venezia-Murano (GEROLA 1917; RIZZARDI 1996).

**Ante 1968:** Nel corso di una periodica ispezione ai mosaici viene messo in luce un sensibile distacco degli intonaci di sottofondo della superficie musiva dalla muratura sottostante, fenomeno grave e molto vasto soprattutto nelle volte a botte dei bracci e nella cupola centrale. Questa tipologia di degrado potrebbe essere causa di cadute e crolli di buona parte della decorazione musiva (RIZZARDI 1996).

**1968-1978:** Ravenna, Soprintendenza ai Monumenti (dal 1907), direzione lavori di Ercole Checchi; Gino Pavan, operatori Gruppo Mosaicisti di Ravenna. A partire dal 1968 inizia una campagna decennale di restauri ai mosaici di Galla Placidia diretta dalla Soprintendenza di Ravenna ed eseguita dal Gruppo Mosaicisti. Si deve principalmente provvedere al consolidamento della superficie musiva che a causa del parziale distacco dell'intonaco rischia di crollare.

Inizialmente viene adottata la metodologia già impiegata nel 1939 per il restauro del battistero Neoniano dall'architetto Orlandini nell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Il sistema prevede il distacco di sezioni musive tramite il preventivo incollaggio di tele sovrapposte e la loro ricollocazione in situ sulla base di testimoni di riferimento, su un nuovo sottofondo composto di malta mista, calce e cemento Portland dotato di un reticolo metallico che ne favorisca meglio l'aggrappaggio. Fuori opera si esegue la liberazione degli intonaci dal retro delle sezioni. Nel corso del decennio 1968-1978 la tecnica subisce miglioramenti con l'adozione di tele più idonee, ma soprattutto con l'uso di calchi (prima in gesso poi in resina araldite e lana di vetro) capaci di mantenere la curvatura e la deformazione naturale delle porzioni di mosaico. Si giunge poi al graduale abbandono della rimozione delle tessere di bordo delle sezioni e all'individuazione di sezioni sempre più ampie, la cui curvatura e deformazione sono garantite dai calchi in resina, mentre perni di riferimento a vite in situ fissano lo spessore degli strati di allettamento e l'orientamento delle sezioni stesse (TEDESCHI 2002, p. 79). I lavori di restauro iniziano con le volte a botte dei bracci laterali e relative lunette e proseguono poi con la fase più impegnativa interessante la cupola. Nel 1968 si iniziano dunque i restauri della lunetta del Buon Pastore (6,24 mq distaccati) e della volta del braccio settentrionale (circa 15 mq distaccati) sulla base di un'indagine e di un rilievo preventivo delle superfici musive che presentano maggior distacco o che sono interessate da incrinature. Nel 1969 si prosegue con il restauro della lunetta opposta della relativa volta nel braccio meridionale, compresa la fascia con il meandro e del lunettoni con gli apostoli. La lunetta di san Lorenzo viene suddivisa in tredici sezioni e complessivamente si distacca una superficie di circa tre metri quadri. Una sinopia a motivi geometrici, tracciata sullo strato d'intonaco aderente alla muratura, viene recuperata sotto la parete inferiore della figura del santo. Altri distacchi riguardano la volta (per circa 13 mq), il meandro del sottoarco e circa 1 mq nei bordi. Le sezioni vennero ricollocate su malta cementizia (RIZZARDI 1996). Nel 1972, durante i restauri della volta a botte del braccio di ponente (e relativa lunetta) gli intonaci rivelano nuove sinopie, e le differenze dei sottofondi originali da quelli del restauro del Kibel. I lavori proseguono nel biennio 1975-1976 con il restauro del braccio di levante, dove vengono prelevati e conservati, per uno schedario di classificazione, gli strati di sottofondo nelle diverse sezioni distaccate. Nel 1977-1978 si esegue il restauro della cupola stellata. Inizialmente si vuole ridurre al minimo il numero delle sezioni musive da strappare, ma nel corso dei lavori viene constatato che il fenomeno di distacco del mosaico dalla muratura è troppo ampio e quindi si decide di strappare tutta la calotta. Dopo aver eseguito un dettagliato rilievo della superficie musiva e dopo aver posizionato e fissato i perni di riferimento per la ricollocazione delle sezioni, si procede al completo distacco delle ventisette sezioni in cui era stata suddivisa la superficie musiva. Vengono rilevate dai restauratori le

posizioni dei numerosi chiodi arrugginiti e le aree interessate da precedenti restauri e si prelevano campioni degli impasti di sottofondo (RIZZARDI 1996).

Per la pulitura della decorazione musiva si interviene raschiando dapprima le tessere e successivamente applicando lisciva calda, soda, saponata, alcool e acquaregia (GEROLA 1917; RIZZARDI 1996).

**Ante 1999:** La superficie musiva è completamente ricoperta da un deposito superficiale incoerente di pulviscolo. La decorazione si presenta quasi del tutto integra, fatta eccezione per alcune lacune di poche tessere localizzate principalmente nella zona superiore della graticola. La zona con la raffigurazione del fuoco infatti si presenta con uno stato di conservazione meno soddisfacente rispetto al resto del mosaico. Si riscontrano alcune tessere mobili e alcune macchie di colore verde solo nelle tessere marrone-rosso, rosso e arancio, dovute all'alterazione del materiale costitutivo originale. In generale, tuttavia, i materiali vetrosi sono in buono stato di conservazione, tranne le tessere a lamina metallica dorata. Le malte di sottofondo originali sono sostanzialmente coerenti, ma in alcune zone si sono verificati dei distacchi di diversa entità. Lo stucco usato dal Kibel nel restauro ottocentesco presenta, invece, caratteristiche meccaniche inferiori per qualità, mentre la malta cementizia usata nel restauro degli anni settanta non è interessata da alcun fenomeno di degrado. L'opera è dunque in buono stato di conservazione, in quanto l'ampio restauro del 1969 ha previsto la sostituzione di gran parte dei sottofondi originali. Infatti le uniche due parti allettate ancora su malta originale, come si desume dall'esame visivo, sono quelle raffiguranti la parte sinistra del fuoco e la parte superiore del corpo del santo. E' stato inoltre possibile individuare e verificare le cosiddette uniture, cioè quelle file di tessere che delimitano il perimetro delle sezioni da distaccare e che vengono provvisoriamente rimosse per poter eseguire lo strappo stesso con più facilità. Il degrado delle tessere a lamina d'oro riguarda il differente coefficiente di dilatazione termica dei due materiali costitutivi: vetro e metallo. Ciò provoca stress meccanico con conseguente possibile caduta della cartellina e successiva perdita della foglia metallica. Lo stato di conservazione può considerarsi mediocre poiché sono numerose le tessere che hanno perso parzialmente o totalmente la cartellina, creando così un degrado di tipo estetico derivato dalla minore luminosità della superficie dorata e di tipo materico legato alla mancata integrità della tessera. Sono presenti lacune di dimensioni medio piccole, soprattutto nella zona allettata su malta originale sottostante la finestra, posizione staticamente più a rischio in quanto le infiltrazioni d'acqua provenienti dalla pioggia battente hanno causato più velocemente la disgregazione della malta di allettamento delle tessere (TEDESCHI 2002, pp. 80-81).

**1999 – 2002:** Ravenna, Soprintendenza ai Monumenti (dal 1907), direzione di Anna Maria Iannucci, lavori di Claudia Tedeschi e degli allievi della Scuola del mosaico di Ravenna.

Nel 1999 gli allievi della scuola del mosaico di Ravenna, dopo aver verificato lo stato di conservazione dei mosaici di Galla Placidia, restaurano la lunetta raffigurante il martirio di san Lorenzo. Dopo la pulitura della tessere viene realizzato il consolidamento e l'integrazione delle lacune della superficie musiva.

In seguito al rilevamento dei distacchi nelle zone ancora su mala originale, si è proceduto all'esecuzione di alcune prove di consolidamento. Le zone in cui si è deciso di iniziare sono state scelte in base all'entità del distacco: i primi interventi sono stati effettuati dove il distacco risultava profondo. Il consolidamento delle tessere con lamina d'oro è avvenuto attraverso una capillare operazione eseguita con resina acrilica in concentrazioni diverse. Sulle tessere con cartelline completamente distaccate si è intervenuti con concentrazioni più elevate (Paraloyd al 10%), colando una goccia di resina sulla cartellina e sulla lamina e applicando una leggera pressione per favorire l'adesione delle due parti. La stessa concentrazione è stata utilizzata per isolare le lamine d'oro rimaste senza cartellina. Per le tessere con cartellina mobile è stata eseguita la stessa procedura utilizzando il Paraloyd in concentrazione minore, al 55, e iniettando nelle fessure presenti fra cartellina e parte metallica. Dopo un primo consolidamento generale si è saggiata nuovamente la superficie per



intervenire dove questo non aveva dato l'esito sperato; la conclusione dell'operazione è avvenuta solamente dopo aver assicurato tutte le tessere d'oro (TEDESCHI 2002, pp. 82-84). Il deposito superficiale composto da polveri di varia natura, che copriva interamente la superficie musiva, è stato rimosso attraverso una prima spolveratura. Questa operazione ha evidenziato l'assenza di particolari tipi di sporco; dopo alcuni test di pulitura, utili per focalizzare sostanze e tempi di contatto, si è optato per impacchi supportati da polpa di carta fine con acqua demonizzata unita ad un tensioattivo. L'applicazione è avvenuta bagnando il mosaico e lasciando aderire alla superficie un velo di carta morbida, per evitare che il supportante penetrasse negli interstizi. Sulla carta è stato poi steso l'impacco. Dopo averlo ricoperto con carta di alluminio, per aumentare il tempo di contatto, è stato lasciato agire per il tempo precedentemente testato; la rimozione è avvenuta rimuovendo l'impacco e lavando la superficie con acqua deionizzata e spazzolini morbidi (TEDESCHI 2002, p. 82). Per le integrazioni delle lacune si sono utilizzate tessere prodotte con materiali sintetici. Dopo vari studi ed esperimenti - condotti all'interno del cantiere - con diversi tipi di resine epossidiche ed inerti si è notato che il tipo di resina più idoneo era EPO-INJ caricata con silice micronizzata in rapporto 1:2 e con l'aggiunta dei pigmenti necessari per ottenere il colore delle tessere mancanti. Dopo aver preparato delle "pizze", queste sono state tagliate in tessere ed allettate su una malta composta da polvere di marmo bianca setacciata, carbonato di calcio, calce idraulica Lafrage e resina acrilica in emulsione acquosa diluita al 15%. Il risultato estetico-visivo di tale integrazione è stato complessivamente positivo, grazie alla capacità di questi materiali di riflettere la luce in maniera simile al vetro. Un altro vantaggio delle tessere in resina è la loro riconoscibilità da vicino e la perfetta mimetizzazione alla distanza dell'osservatore (TEDESCHI 2002, p. 84).

**2008-2009:** Ravenna, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, direzione lavori di Cetty Muscolino; operatori Claudia Tedeschi e allievi della Scuola del mosaico di Ravenna. Manutenzione straordinaria al braccio occidentale

**2011-2012:** Ravenna, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, direzione lavori di Cetty Muscolino; operatori Claudia Tedeschi e allievi della Scuola del mosaico di Ravenna. Manutenzione straordinaria al braccio orientale.

## **Bibliografia**

LP.HE, pp. 306-307; CP.TR., p. 128; CIAMPINI 1690; RAINALDUS DE CONCURETIO 1725, p. 574; GHIGI 1910, pp. 83-87; BOTTINI MASSA 1911; BOTTINI MASSA 1912; GEROLA 1912; RICCI 1914; GEROLA 1917; RICCI 1930; COURCELLE 1948; BOVINI 1950, p. 51; GERKE 1966; ZOVATTO 1968; BOVINI 1950; BOVINI 1969a, pp. 157-163; DEICHMANN 1969; DEICHMANN 1974, pp. 63-78; STORONI MAZZOLANI 1975; FARIOLI 1977, pp. 56-73; GRABAR 1983; *Décor I* (1985); MACKIE 1990; RIZZARDI 1991, pp. 367-385; FARIOLI CAMPANATI 1992b; RIZZARDI 1993; IANNUCCI 1994; RIZZARDI 1996; SANTOPUOLI 1998, pp. 26-51; CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000; TEDESCHI 2002; SIRAGO 2003; HINOJO FUENTES 2004; RIZZARDI 2005; VERNIA 2009, pp. 89-112; SWIFT, ALWIS 2010; RIZZARDI 2010, pp. 17-25; RIZZARDI 2011, pp. 44-55; RIZZARDI 2011b, pp. 23-41; FOURLAS 2012, pp. 246-254; DAVID 2013, pp. 75-104; KNIFFITZ 2013, pp. 166-169.



Nell'oratorio dedicato ai santi Stefano, Gervasio e Protasio, in un pannello dovevano essere rappresentati i tre fanciulli ebrei (Anania, Azaria e Misael) nella fornace ardente, protagonisti di un episodio narrato nel libro del profeta Daniele (III, 1-100): essi, in atteggiamento orante e lambiti dalle fiamme, dovevano indossare vesti tipicamente orientali (*bracae* e berretto frigio) (Fig. 27, ricostruzione Rizzardi – Sotira 2011).

### **Iconologia**

Frequente nell'ambito delle catacombe, la scena intendeva raffigurare la salvezza per coloro che testimoniavano la fede in Dio, anche a costo della vita.

La scena rappresentata nel pannello sopra descritto era diffusa nelle catacombe e successivamente venne riprodotta anche nei mausolei imperiali: probabilmente nel mausoleo di Sant'Elena e nella decorazione della cupola del Mausoleo di Centcelles a Tarragona (IV secolo). Essa costituiva un esempio di salvezza, in base al fatto che l'aiuto di Dio fosse assicurato solamente a coloro che professavano indubitabilmente la fede di Dio, testimoniandola incondizionatamente.

**Committenza**: dignitario imperiale Lauricio.

### **Bibliografia**

Iord., *De origine* XXIX; LP. HE., *Vita Johannis I*, p. 398; BOVINI 1968, pp. 81-84; CORTESI 1969, pp. 171-176; DEICHMANN 1974, pp. 334-336; CARLETTI 1975; MAZZEI 2000, p. 177; BALDINI LIPPOLIS 2003, pp. 228-230, RIZZARDI 2011, pp. 61-63.

### III.1.5 DOMUS QUINQUE ACCUBITA (EPISCOPIO DELLA CATTEDRALE CATTOLICA) (EDIFICIO E MOSAICI SCOMPARSI)

**Localizzazione:** lato meridionale dell'antica basilica Ursiana.

#### **Note storiche**

Il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* testimonia la presenza di ambienti residenziali e aule di rappresentanza nell'ambito dell'Episcopio annesso all'antica basilica Ursiana.

L'Episcopio venne ampliato all'epoca del vescovo Neone (451-473): in particolare, lo dotò di una sala tricliniare, chiamata dal protostorico Andrea Agnello *domus quae vocatur quinque accubita*. Tale ambiente aveva la funzione di sala da pranzo per il vescovo ed il clero. Essa, di forme verosimilmente rettangolare, doveva essere caratterizzata da cinque absidi nelle quali trovavano posto divani per le mense: due su ciascun lato lungo ed una sul lato corto opposto all'ingresso, probabilmente semicircolari internamente e poligonali esternamente.

**Cronologia:** 451-473

#### **Iconografia**

Sul lato lungo settentrionale erano presenti scene relative al Salmo 148 e al diluvio universale; su quello meridionale, invece, erano raffigurate scene relative alla moltiplicazione dei pani e dei pesci e alla refezione delle turbe.

Presumibilmente sulla parete d'ingresso era rappresentata la creazione del mondo: quella del cosmo (cielo, terra, mare, sole, luna, stelle), la creazione di Adamo e l'infusione dell'anima nel suo corpo, l'introduzione di Adamo in Paradiso, Adamo signore del regno animale, peccato originale e cacciata dal Paradiso.

Sul lato opposto doveva trovare collocazione la storia dell'Apostolo Pietro, rappresentata attraverso una serie di scene relative alla sua vita: Pietro a casa di Simone e seduto tra i suoi compagni, nell'atto di ricevere da Dio la legge divina. Al centro del catino absidale dovevano essere raffigurati i Santi Pietro e Paolo ai lati di una croce, con l'acclamazione *Domnus Neon episcopus senescat nobis*. (Fig. 28 - Ricostruzione della pianta e del programma iconografico e della *domus quinque accubita*, da RIZZARDI 2011, p. 65).

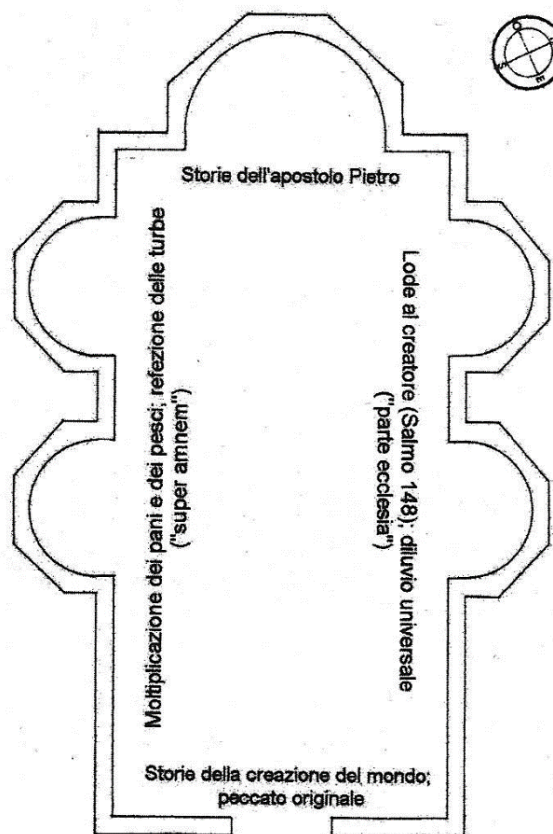


Figura 28

#### **Iconologia**

La presenza di scene tratte sia dall'Antico che dal Nuovo Testamento si giustifica in base al principio di *concordia Testamentorum*, espresso da numerosi illustri personaggi religiosi, tra i quali Paolino da Nola, e rilevabile in diversi monumenti cristiani.

Le scene rappresentate nella sala tricliniare intendevano anche rendere grazie a Dio per il cibo sia materiale che spirituale concesso all'uomo, unitamente ai mezzi di salvezza offerti dopo il peccato originale.

**Committenza:** vescovo Neone.

**Bibliografia**

LP.HE., *Vita Neonis*, p. 292; Cp.Tr., *De Sancto Neone*, XVIII, p. 78 ; DEICHMANN 1972, pp. 94-101 ; DE ANGELIS D'OSSAT 1973, pp. 263-273; DEICHMANN 1974, pp. 194-197; RIZZARDI 2011, pp. 63-68.



### III.1.6 BATTISTERO DEGLI ORTODOSSI

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Archidiocesi di Ravenna e Cervia.

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Piazza Arcivescovado (Fig. 29)

Coordinata x: 12° 11' 50"

Coordinata y: 44° 24' 56"



Figura 29



Figura 30

#### **Note storiche**

Il battistero, a pianta ottagonale (Figg. 29-30), fu costruito, unitamente alla Cattedrale Ursiana rispetto alla quale si trova a nord, per volere del vescovo Ursus, che salì al soglio episcopale dalla fine del IV secolo al 429. Il livello pavimentale originario si trova a 3 m. sotto la quota attuale: le esedre originarie attualmente rimangono sotto il piano di calpestio. La cupola, che corona lo spazio intero del battistero è inglobata in un semplice tetto ad otto falde ed è stata realizzata in tubi fittili all'epoca della ristrutturazione voluta dal vescovo Neone, il quale fece realizzare la decorazione dell'interno costituita da marmi, stucchi e mosaici. Nel 1996 il battistero è stato dichiarato dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".

E' noto anche con le denominazioni battistero Neoniano e della Cattedrale cattolica.

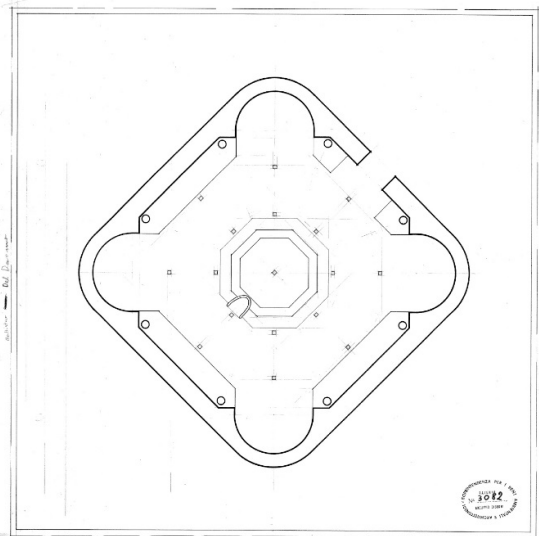


Figura 31



**Cronologia:** 458-473 (mosaici)

## **Iconografia**

### *Generale*

All'interno del disco mediano è rappresentato il battesimo di Gesù nel fiume Giordano (Figg. 32-33): il Cristo, barbato, è immerso, nudo, nelle trasparenti acque del fiume, fiancheggiato da una parte da San Giovanni Battista e dall'altra dalla personificazione del fiume Giordano. Il Battista con la mano destra versa l'acqua sul capo del Cristo e tiene nella sinistra un bastone gemmato che termina a croce; la personificazione del fiume Giordano è resa a mezzo busto come un personaggio anziano e barbato di grande dignità e solennità. Dal cielo scende una colomba ad ali spiegate, che rappresenta lo Spirito Santo. Al di fuori del disco mediano si trova un corteo di apostoli, indicati dalle proprie iscrizioni declaratorie, che con le mani velate reggono le corone del martirio. Il corteo è capeggiato dai *principes* degli Apostoli: Pietro e Paolo. Pietro presenta le sue tipiche caratteristiche iconografiche: barba bianca corta e chioma folta e bianca; Paolo invece è rappresentato secondo i canoni bizantini: leggermente stempiato, con barba a punta nera. Lo sfondo è blu indaco, mentre gli apostoli vestono tuniche bianche e pelli dorate. Fra un apostolo e l'altro si erge una candeliera floreale. Sotto il corteo degli apostoli si trova un'altra fascia, divisa in otto settori da candelieri che sorgono dai pennacchi delle arcate sottostanti. In ogni settore è raffigurata un'edra fiancheggiata da portici.



Figura 33



Figura 32

Nelle esedre, sono raffigurati alternativamente troni e altari, e nei portici laterali, ancora in alternanza, viridari e seggi vuoti. Nella fascia più bassa sono presenti, su sfondo blu indaco, girali di foglie dorate con piccole figure di profeti racchiusi entro una mandorla di luce. Sopra le nicchie si trovano quattro iscrizioni dorate su sfondo blu.

### *Medaglione centrale*

Il clipeo centrale è circondato da un drappo del tutto simile alle tende dei teatri e degli anfiteatri romani. Su sfondo oro troviamo tre figure, protagoniste della scena del Battesimo di Cristo: la prima è la personificazione del fiume Giordano, segnalata dall'iscrizione in latino, di profilo e a torso nudo. Il fiume è rappresentato come un uomo anziano barbato, con la testa sormontata da chele di gambero. Con la mano destra regge una

canna palustre. Al centro, Cristo, completamente nudo, è rappresentato per metà coperto dalle trasparenti acque del fiume. Cristo, rappresentato nella sua maturità, ha capelli lunghi e grigi che



ricadono sulle spalle. Il terzo personaggio, identificabile con il Battista, è collocato sopra una roccia, ed è avvolto da una pelle di cammello che gli lascia scoperta buona parte del corpo. Il Battista regge la croce gemmata con la destra, mentre con una patera sembra versare acqua sul capo del Cristo per battezzarlo. Sopra la testa del Redentore è rappresentata una candida colomba ad ali aperte: lo Spirito Santo che scende sul Salvatore. L'aggiunta della patera nella mano destra del Battista è stata ritenuta da molti studiosi un restauro ottocentesco di Felice Kibel (1854): la Rizzardi, invece, sulla base di un disegno del Ciampini nei *Vetera Monumenta* (Fig. 34), ha sottolineato che il restauratore non aggiunse la patera, bensì il nimbo di san Giovanni e la barba di Cristo, variando l'apertura alare della colomba, spostando la croce gemmata e astata dall'asse mediano e non rappresentando l'acqua dalla patera sul capo di Cristo (RIZZARDI 2011, p. 72, nota 139).

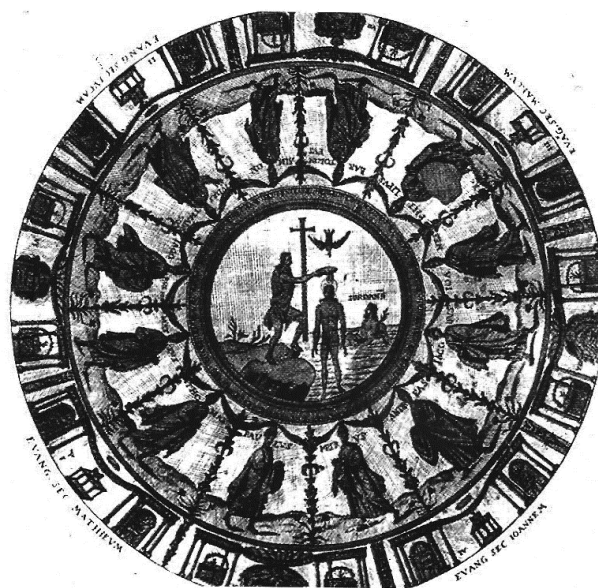


Figura 34

#### *Prima fascia concentrica*



Figura 35

alternativamente bianchi e oro; su alcuni di questi abiti compaiono delle lettere greche particolari, le gammadie, aventi, probabilmente, significato simbolico. Ogni apostolo reca ai lati del volto il proprio nome in lettere capitali latine.

#### *Seconda fascia concentrica*

E' suddivisa da piante di acanto in otto settori contenenti un'edera nella quale si alternano troni (Fig. 36) ed altari a mensa (Fig. 37), accanto ai quali sono raffigurati rispettivamente giardini paradisiaci con illusionistiche transenne marmoree traforate e preziosi seggi. I troni sono di tipo imperiale e sono sormontati da un cuscino purpureo e da una piccola croce. Gli altari sono sormontati dai Vangeli scritti dai quattro Evangelisti in corrispondenza dei quattro punti cardinali (SOTIRA 2013a, pp. 103-107).

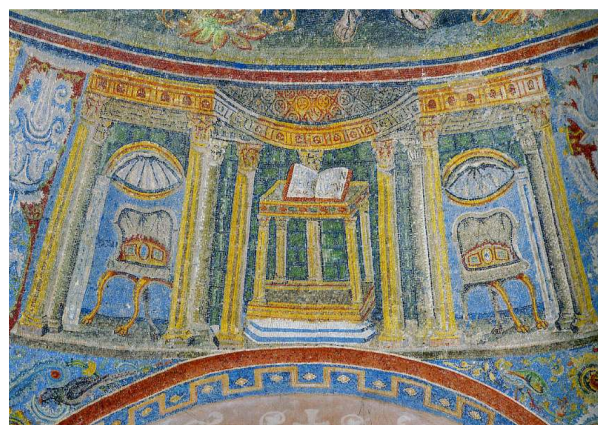


Figura 36



### *Fascia decorativa con girali, profeti e iscrizioni*

Al di sotto delle finestre e al di sopra delle arcate della fascia inferiore, si sviluppano girali d'acanto aurei su fondo blu indaco, interrotti negli spigoli fra arco e arco, da mandorle fitomorfe. All'interno di ciascuna mandorla campeggia una figura vestita di tunica e pallio bianco. Nella stessa fascia, sopra i quattro archi che coronano le quattro absidiole inferiori, si trovano quattro iscrizioni dorate su fondo blu. Tre di queste sono interrotte al centro da un monogramma.

Secondo Giuseppe Bovini i personaggi racchiusi nella mandorla di luce sono da identificarsi con profeti (BOVINI 1974, p. 93). Concordemente i critici ritengono che le quattro iscrizioni (si veda voce specifica) dovessero essere collegate alla decorazione musiva, ormai scomparsa, che si trovava nelle quattro absidiole inferiori (Figg. 38-39-40-41) (BOVINI 1974, pp. 112-115; RIZZARDI 2011, pp. 77-78).

Nell'absidiola nord-occidentale doveva essere rappresentato un paesaggio idilliaco con pastori e

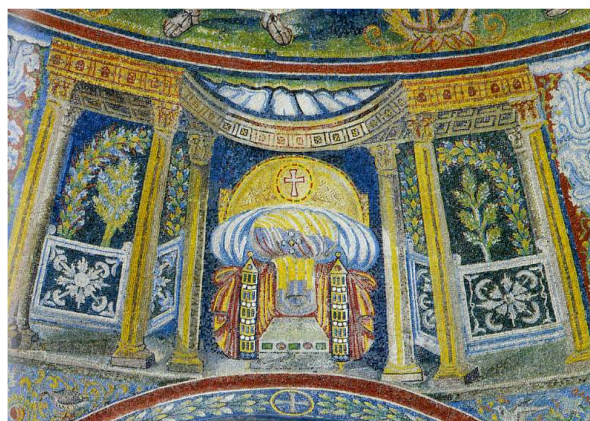


Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41

acque, con una chiara allusione al sacramento del Battesimo.

Nell'absidiola nord-orientale doveva essere raffigurata la lavanda dei piedi da parte di Cristo ai propri discepoli, in base alla liturgia ambrosiana.

Nell'absidiola sud-orientale poteva essere rappresentata la scena della guarigione del paralitico, mentre in quella sud-occidentale Cristo che cammina sulle acque e placa una tempesta, salvando Pietro e facendolo salire sulla barca.

## **Iconologia**

La critica ha tentato di spiegare a chi fosse indirizzata l'offerta degli apostoli: per alcuni l'offerta era rivolta alla regalità del Cristo, richiamando la cerimonia di consegna dell'*aurum coronarium* all'Imperatore (DEICHMANN 1969; DEICHMANN 1974, pp. 39-40; WISSKIRCHEN 1993, p. 164 ss.): la corona richiamerebbe l'antico uso greco di consegnare una corona agli atleti e a cittadini meritevoli (BOVINI 1969b, p. 9); secondo altri, gli apostoli parteciperebbero all'evento sacro del battesimo, indirizzando quindi l'offerta alla scena che si svolge nel disco mediano (FARIOLI 1977, p. 34). Altri studiosi invece intendono che l'offerta degli apostoli sia rivolta ai troni della fascia sottostante, in quanto troni dell'*Etimasia*, ossia il trono preparato per il Cristo glorioso in cielo, per il Giudizio Universale (WESSEL 1957, pp. 77-81).

Per Sergio Bettini (BETTINI 1950, p. 46) la scena coinvolgerebbe anche gli altri registri della composizione: gli apostoli, nel Giardino del Paradiso, sarebbero testimoni del battesimo di Cristo. Secondo Carla Casalone (CASALONE 1959, p. 233) si tratterebbe di uno spazio celeste, delimitato dall'intersezione di due assi di sviluppo prospettico.

Kaspersen Soren, basandosi su un testo di un autore paleocristiano, Karozutha, (KASPERSEN 1967, pp. 41-43) afferma che ci troveremmo di fronte alla scena del battesimo, verso la quale convergono gli apostoli offerenti al Cristo le corone; tutto avviene in uno spazio ben preciso che dovrebbe richiamare quello della chiesa antica grazie alla presenza di altari, transenne e vangeli.

La seconda fascia concentrica di troni e altari richiama la Gerusalemme celeste, mentre le perdute decorazioni musive delle absidioline alludevano chiaramente all'acqua battesimale e alla salvezza che ne deriva.

## **Iscrizioni**

Sul capo della personificazione del fiume Giordano:

IORDANN

Ai lati delle teste degli Apostoli, nella prima fascia concentrica:

PETRUS, ANDREAS, IACOBVS ZEBEDEI, IOHANNIS, FILIPVVS, BARTOLOMEVS, IVDAS ZELOTES, SIMON CANANEVS, IACOBVS ALFEI, MATTHEVS, THOMAS, PAVLVVS.

Sui Vangeli collocati sugli altari della seconda fascia concentrica:

EVANGELIVN

EVANGELIVN

SECVN MARCVN

SECVN IOHANNE

(a lettere nere, con qualche tessera celeste)

(a lettere celesti)

EVANGELIVN

EVANGELIVN

SECVN MATTHEVN

SECVN LVCAN

(a lettere celesti)

(a lettere celesti, con qualche tessera nera)

Sopra l'arco dell'absidiola nord-occidentale:

IN LOCVM PASCVAE IBI ME CONLOCAVIT SVPER AQVA REFLECTIONIS EDOCAVIT ME.

Sopra l'arco dell'absidiola nord-orientale:

VBI DEPOSUIT IH(ESV)S VESTIMENTA SVA ET MISIT AQVAM IN PELVEM ET LABIT PEDES DISCIPVLORUM SVORVM.

Sopra l'arco dell'absidiola sud-orientale:

BEATI QVORVM REMISSAE SVNT INIQVITATES ET QVORVM TECTA SVNT PECCATA BEATVS VIR CVI NON IMPVTAVIT DOMINVS PECCATVM.

Sopra l'arco dell'absidiola sud-occidentale:

IH(ESV)S AMBVLANS SVPER MARE PETRO MERGENTI MANVM CAPIT ET IVBENTE DOMNO VENTVS CESSAVIT.

Al centro dell'iscrizione dell'absidiola nord-occidentale:

MAXI(MIANV)S (Lo scioglimento del monogramma è quello seguito da Giuseppe Bovini (BOVINI 1974a, pp. 117-118).

Al centro dell'iscrizione dell'absidiola nord-orientale:

NEON EP(ISCOPV)S DEI FAMVLVS (Lo scioglimento del monogramma è quello seguito da Giuseppe Bovini (BOVINI 1974a, p. 121).

Al centro dell'iscrizione dell'absidiola sud-occidentale:

EP(ISCOPV)S (Lo scioglimento del monogramma è quello seguito da Giuseppe Bovini (BOVINI 1974a, pp. 124-129).

### **Maestranze e committenza**

Maestranze romane del Battistero Neoniano (DEICHMANN 1969, p. 140)  
(449-475)

Il vescovo Neone fece ricostruire la cupola del battistero e molto probabilmente a lui si deve anche la decorazione musiva eseguita intorno al 458 (FARIOLI 1977, p. 34).

Maestranze ravennati del Battistero Neoniano  
(546-550)

Il vescovo Massimiano, salito al soglio episcopale di Ravenna nell'ottobre del 546, molto probabilmente dovette provvedere all'integrazione di alcune parti della decorazione musiva del battistero, e verosimilmente, dal momento che compare il suo monogramma in una delle quattro iscrizioni dorate che coronano le quattro nicchie inferiori, provvide alla realizzazione dei mosaici, ora scomparsi, che rivestivano le pareti delle suddette nicchie. Massimiano compare in queste iscrizioni ancora con il titolo di *episcopus*, quindi l'opera dovette concludersi prima del 550, anno in cui Massimiano prese il titolo di Archiepiscopus (BOVINI 1974a, pp. 129-130).

### **Strati di sottofondo**

La struttura di supporto dei mosaici della cupola è formata da elementi cilindrici in terracotta disposti su una doppia fila di anelli concentrici sovrapposti. I tubi sono innestati l'uno nell'altro e legati con una malta a base di grassello di calce. La fascia decorativa con girali, profeti e iscrizioni non è compresa dalla suddetta tipologia di supporto (vedi scheda specifica).

Mancano informazioni dettagliate sulla stratigrafia e sulla composizione delle malte di preparazione del rivestimento musivo del battistero. In linea generale gli impasti sono certamente costituiti da un legante di calce, che vengono raffinati, via via dal primo strato fino a quello di allettamento, nella granulometria e nella composizione dell'aggregato. Delle analisi di laboratorio furono pubblicate dall'arch. Anna Maria Iannucci nel 1984 (IANNUCCI 1984) in cui vennero rilevati gli elementi costitutivi della malta, senza tuttavia far riferimento a quale strato apparteneva il campione analizzato. Analisi diagnostiche: diffrattometria ai raggi X (XRD)

La malta risulta costituita prevalentemente da carbonato di calcio e piccole quantità di silicati (sabbia), frammenti di cotto, e materiali organici leggeri quali foglie e simili (IANNUCCI 1984).  
(Firenze, Centro Studi Cause di Deperimento e Metodi di Conservazione delle Opere d'Arte).

## Tessere

Non sono noti studi sulla classificazione e la descrizione sistematica del materiale musivi della decorazione parietale del battistero. In linea generale, dall'osservazione della superficie e di alcuni particolari fotografici, si evidenzia un impiego prevalente di paste vitree. Per i turchesi, i rossi, le varie tonalità dei verdi, i gialli, sono state impiegate paste vitree, di cui, tuttavia, non è possibile definire con precisione la loro caratterizzazione senza un'osservazione diretta e ravvicinata delle tessere.

Il vetro a foglia metallica oro, con supporto tendente al verde è impiegato in modeste quantità: come massima luce nella resa volumetrica nella rappresentazione delle colonne dell'edre; è il colore del fondo della scena centrale del Battesimo di Cristo; è utilizzato per le scritte identificative degli Apostoli; è impiegato come lumeggiatura nelle vesti degli Apostoli; è utilizzato anche in altri particolari (CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000).

Il vetro azzurro è impiegato in notevoli quantità: come fondo della scena del registro degli Apostoli; come fondo fascia decorativa con girali, profeti e iscrizioni; in altri particolari.

## Stato di conservazione e restauri

**VI secolo:** il monogramma di Massimiano – arcivescovo di Ravenna dal 546 al 556 – presente nel battistero Neoniano, testimonia importanti lavori di restauro, completamento o rifacimento eseguiti sui mosaici alla sua epoca; non sappiamo se i lavori avviati da Massimiano possano essere stati conclusi dal successore arcivescovo Agnello (556 - 569), ma probabilmente hanno riguardato, oltre a qualche rifacimento di parti danneggiate, la realizzazione dei mosaici, ora scomparsi, delle quattro nicchie inferiori del battistero, sopra le quali appunto si trovano i monogrammi e le iscrizioni. Nell'impossibilità di cogliere realmente differenze sostanziali nella superficie musiva che possano testimoniare di questi antichi rifacimenti o rimaneggiamenti, parte della critica considera i mosaici intonsi almeno fino al XVI sec. (SANGIORGI 1900, p. 92; RICCI 1931, pp. 8-10; GEROLA 1917, p. 107-109; IANNUCCI 1992, p. 20).

**XVI secolo:** a seguito della Sacra Visita delle chiese del 1566, Giulio Feltre della Rovere, arcivescovo di Ravenna, ordina al rettore di S. Giovanni in Fonte (battistero Neoniano) di restaurare i mosaici (RICCI 1883-1884, pp. 2-3). All'incirca nella prima metà del XVI sec. la parte centrale della figura dell'apostolo Filippo, salvo il braccio sinistro e la corona, risulta caduta (RICCI 1931, pp. 10-11, 30). Si deve inoltre sottolineare come i mosaici risultino sporchi e ricoperti di numerose chiazze che ne deturpano e rendono difficoltosa la lettura.

**1566 – 1573:** non si hanno notizie relative ad interventi di risarcimento nel battistero Neoniano anteriori al 1566. In quell'anno l'arcivescovo di Ravenna Giulio Feltre della Rovere ordina il restauro dei mosaici che, con tutta probabilità, viene di fatto realizzato. E' possibile che si siano rafforzate le parti pericolanti tramite applicazione di grappe in metallo, mentre le lacune sono con tutta probabilità riempite di intonaco, dipinto poi a tempera o a olio in accordo con le linee e colori vicini (RICCI 1931, p. 10; GEROLA 1917, pp. 119-120). Si hanno ulteriori notizie riguardo rimaneggiamenti subiti dal battistero tra 1571 e 1573, anni in cui le cappelle perdono i loro ornamenti e sono ricoperte d'intonaco. Sempre a questa serie di interventi deve essere probabilmente ricondotta la perdita dei mosaici che ricoprivano le vele degli otto grandi archi fino alle imposte (SANGIORGI 1900, p. 19).

Il consolidamento della superficie musiva del battistero avviene grazie all'impiego di grappe in metallo. E' possibile che le parti più compromesse del mosaico vengano anche lasciate crollare o addirittura demolite e che nel consolidare le altre non ci si preoccupi di sconfinare con larghe chiazze d'intonaco nei tratti vicini del mosaico antico (RICCI 1931, p. 10; GEROLA 1917, pp. 119-120).



**XVII-XVIII secolo:** in pochi anni i risarcimenti pittorici della metà del XVI sec. risultano già compromessi. Vengono così richiesti nuovi interventi sulla decorazione dall'arcivescovo Cristoforo Boncompagni. I disegni di Ciampini nei *Vetera Monimenta* documentano lo stato di conservazione dei mosaici del battistero alla fine del XVII secolo: lacune su tre profeti e nella cupola; Cristo è rappresentato con la barba e questo potrebbe rivelare una modificazione dell'iconografia originaria in pittura, dato che fra la fine del V secolo e l'inizio del VI, il Cristo battezzando è imberbe.

Nel 1781 il battistero viene colpito da un terremoto che provoca danni preoccupanti per il priore Varneri, il quale ha intenzione di agire immediatamente.

I mosaici in quest'epoca risultano sporchi, con alcune parti rovinare da infiltrazioni d'acque. Sono numerose le tessere cadute (GEROLA 1917, p. 139, 141, nota 5, 164; RICCI 1931, pp. 10-11, 30).

**1785 – 1793:** Nel marzo del 1785 il priore Varneri intraprende importanti lavori di restauro della superficie musiva, facendo stuccare da tale Giuseppe Gotti tutte le lacune della fascia inferiore. Nel 1788 Brandolini restaura gli otto pennacchi ed effettua anche la pulitura e il ripristino in pittura ad olio dei mosaici del battistero. Il restauratore ignora la presenza della mano originale alzata dell'apostolo Filippo, nascosta dal colore. Nel 1793 si interviene nuovamente sui mosaici dell'ordine inferiore, in quanto già deteriorati (GEROLA 1917, pp. 139-142; RICCI 1883-1884, pp. 2-3; RICCI 1931, pp. 11-17).

**1838-1872:** nel 1838 il cav. Giuseppe Bard, ispettore dei Monumenti Pubblici presso il Ministero dell'Interno, riferisce che le iscrizioni nelle lunette risultano particolarmente mutile. Segnala inoltre che l'apertura di qualche incrinatura nel catino e negli archi sotto la cupola. La zona del monumento più degradata è quella inferiore. Secondo quanto afferma Felice Kibel in procinto di intervenire sul monumento, le tessere originali della zona inferiore sono sconnesse e l'intonaco a tal punto rigonfia da non poter essere salvato (SANGIORGI 1900, p. 99; GEROLA 1917, p. 162; RICCI 1931, pp. 11-17, 32-35).

**1854 – 1872:** direzioni lavori Filippo Lanciani, lavori di Felice Kibel. A metà del secolo vengono intrapresi nuovi restauri al battistero Neoniano: l'intervento viene affidato a Felice Kibel, che avvia i lavori a partire dal 1854. Partendo dai pennacchi e sottarchi dell'ordine inferiore il restauratore romano interviene su tutta la superficie musiva con integrazioni e rifacimenti a mosaico; allargando i vani delle lacune per adattare meglio il vecchio al nuovo provoca una consistente perdita di parti originali. Tutti i restauri pittorici settecenteschi di Pietro Brandolini vengono così eliminati; tuttavia, è probabile che alcuni errori del Kibel derivino dai prototipi di Brandolini.

Dove Kibel sente il suono di vuoto toccando la parete o rileva rigonfiamenti di 10-15 centimetri, inserisce grappe a forma di T e a croce, in ferro o bronzo; impiega un mastice costituito da gesso, colla e olio, oppure uno stucco oleoso con polvere di calcare e calce, piuttosto leggero.

Nel giugno del 1856, cade un pennacchio e parte dei vicini sottarchi, con conseguente integrazione *ex novo* a mosaico.

1859: l'intervento riguarda i mosaici della cupola; le lacune che erano state emendate a pittura nelle precedenti campagne di restauro vengono corrette con nuove tessere. Kibel persevera nell'errore di Brandolini in merito al braccio di Filippo nascosto sotto il pannello (GEROLA 1917, pp. 142-144, 161; RICCI 1883-1884, pp. 2-3; RICCI 1931, p. 18; RONCUZZI FIORENTINI 1992, pp. 253-255).

**1887 – 1890:** terminato il restauro di Felice Kibel, la cupola del battistero manifesta alcune problematiche conservative che portano, in un breve arco di tempo, al degrado della superficie musiva, cosa che è da imputare all'allentamento di alcuni tubi fittili formanti la spirale della cupola. Il problema viene risolto nel 1874 con la costruzione di un nuovo coperto in piombo per mano di Antonio Mandolino. Nel 1889, durante i lavori di restauro realizzati da Carlo Novelli e Ildebrando Kibel, lo stato di conservazione dei mosaici dei sottarchi inferiori e dei pennacchi è pessimo a causa del fatto che il mastice usato da Felice Kibel mostra scarsa capacità di adesione a causa dell'umidità

ravennate. Anche la parte con girali, profeti ed iscrizioni è in uno stato di conservazione mediocre. Manifestano un notevole degrado le tessere in pasta vitrea, che si sfarinano per cause intrinseche. Sono coinvolte in tale processo soprattutto le tessere azzurre. L'incuria ha poi accentuato il costante problema della risalita di umidità dal terreno dato che il fosso scavato intorno al monumento per il risarcimento dei muri, benchè vi ristagnasse l'acqua, è stato lasciato aperto per due anni (RICCI 1883-1884, pp. 2-3; RICCI 1888-1889, p. 308; RICCI 1931, p.p. 19-20; IANNUCCI 1984, pp. 311, 315, 319, 335).

**1887 – 1890:** i lavori di restauro vengono eseguiti da Carlo Novelli e da Ildebrando Kibel, in base alle direttive ministeriali datate al 1884. Tramite queste norme si impone che, nell'ambito di nuovi lavori di restauro ai monumenti ravennati, si intervenga limitatamente alla pura opera di consolidamento, da eseguire mediante grappe, con imbibizioni di cemento o con il sistema del distacco. Si prevede, inoltre, che le lacune vengano integrate provvisoriamente con pittura, per sostituirvi più tardi le nuove tessere musive, preparando il nuovo letto di posa delle tessere con intonaco a base di calce, in accordo alle tecniche antiche. Per la pulitura viene utilizzata abbondante acqua e, dove necessario, una spazzola. Vengono realizzate poche integrazioni: Novelli dipinge solo alcune piccole parti mancanti. Viene impiegato il cemento Portland a lenta presa per il grezzo, polvere di marmo e calce d'Istria spenta per i letti musivi (RICCI 1888-1889, p. 310; GEROLA 1917, p. 174; RICCI 1931, pp. 23-24; IANNUCCI 1984, p. 319).

**1899 – 1906:** nel diario dei lavori condotti tra il 1899 e il 1906, nel rendiconto del 1901, le ispezioni dei restauratori Alessandro Azzaroni e Giuseppe Zampiga evidenziano che il mosaico è in parte staccato, sporco d'umidità e polvere e ampiamente ridipinto a tempera o ad olio. Nel tempo le campiture a tempera hanno formato macchie di salnitro e muffa a causa dell'umidità. Le tinte ad olio, invece, si presentano particolarmente inscurite. In luogo della lamina dorata molte tessere del disco mediano sono ricoperte di vernice gialla; la figura di Giovanni e parte della roccia, nella scena del battesimo di Cristo, benchè di restauro, sono coperte di colore, come lo è la cornice che circonda il disco mediano. Inoltre, riguardo la figura del Battista, i restauratori mettono in evidenza come, salvo la mascella sinistra, sia tutta rifatta e malamente eseguita e, in particolare, che il piede sinistro, enorme, non segua nemmeno la linea della gamba tanto da sembrare spezzato. Nella fascia del corteo degli apostoli si notano i veli a festone, molto restaurati, pieni di tessere di vario formato; altre parti, caratterizzate da tessere mancanti o instabili, si notano ricoperte dalla calce stesa a tampone, tinteggiata ad olio. Risultano inoltre colorate ad olio sono le teste di sei degli apostoli, da san Pietro a san Simone. Si notano inoltre evidenti restauri nella testa di san Matteo e nella figura di san Tommaso. In condizioni precarie si trovano i monogrammi e le iscrizioni della fascia decorativa con girali profeti ed iscrizioni. Sono rifatte buona parte del baldacchino, dell'altare, della nicchia e della cattedra a destra del Vangelo di san Marco, che è sopra la porta, nonché ritoccato il libro del vangelo medesimo, il ciborio sinistro e la cattedra. Si nota in alcuni punti la presenza di mastice dipinto a finto mosaico. Si nota che la fascia rossa che corre sotto gli altari e le cattedre per tutta la circonferenza della cupola non si ricongiunga esattamente alla candeliera collocata a sud che discende fra l'apostolo Andrea e Giacomo di Zebedeo. Tale incongruenza può segnare il punto di inizio e quello finale dei lavori a mosaico. Si riscontrano, inoltre, numerosi errori iconografici ed interpretativi dovuti ai restauri pittorici del XVI e del XVII secolo ed agli incauti interventi di Felice Kibel (SANGIORGI 1900, p. 122; RICCI 1931, pp. 26-32; IANNUCCI 1984, pp. 325, 328).

**1899 – 1906:** Ravenna, Soprintendenza per i Monumenti (dal 1897 al 1906); Corrado Ricci; Alessandro Azzaroni; Giuseppe Zampiga. L'obiettivo è quello di rinnovare i lavori precedentemente eseguiti, procedendo alla sostituzione delle integrazioni pittoriche con tessere musive e marmoree. Vengono reintegrate a mosaico le diverse lacune. Viene perfezionata la pulitura del tessuto musivo, imbrattato da vernici e colori a tempera o ad olio accumulatisi nel corso del tempo. Si interviene

ponendo attenzione al rispetto del dato originario e trascrivendo fedelmente ciò che avviene. Sono lasciate in loco le grappe applicate precedentemente e se ne applicano delle nuove dove necessario. Negli interventi di reintegrazione musiva viene adottata una tecnica antica, impiegando il cemento al posto della calce, per realizzare i sottofondi (GEROLA 1917, pp. 182, 185; RICCI 1931, p. 25; IANNUCCI 1984, p. 329; IANNUCCI 1985, p. 91).

**1937 – 1939:** dopo la formazione di una commissione ministeriale, voluta dal Soprintendente Carlo Calzecchi Onesti e presieduta da Pietro Toesca, l'architetto Amedeo Orlandini viene incaricato di redigere una relazione sullo stato di conservazione dei monumenti e sugli interventi da intraprendere nel più breve tempo possibile. Orlandini rileva gravi problemi di adesione, con diverse zone pericolanti e rigonfiamenti. La superficie musiva presenta seri problemi di adesione nonostante l'intervento operato da Felice Kibel e Carlo Novelli, tramite l'applicazione di grappe, avesse comportato una parziale soluzione al generale degrado. Si rilevano, inoltre, molte zone pericolanti e numerosi rigonfiamenti; tali distacchi degli intonaci di sottofondo dipendono in misura notevole dagli effetti dell'umidità di risalita. Si nota che alcune delle tessere azzurre del fondo si stia scolorendo a causa, forse, dell'ossidazione del colore di prodotto metallico, che con i secoli, è arrivata a corrodere la coesione del vetro. Alcune di queste, in particolare in corrispondenza di un lembo dei drappi che si stendono all'altezza delle teste degli apostoli, si presentano ricoperte di stucchi modellati a imitazione della forma delle tessere. Eliminati gli stucchi, sono riemerse le tessere, corrose, ma individuabili. In un più avanzato stato di degrado si presenta il mosaico raffigurante l'acqua del fiume Giordano. Qui alcune tessere sono ridotte ad informi avanzi senza più distinzione di forma e di colore. Vengono messe in evidenza lacune integrate mediante stuccature dipinte che, per la poca cura con cui sono state eseguite e per il deterioramento del materiale di composizione, si presentano come macchie (GNUDI 1939, pp. 535, 536; IANNUCCI 1984, pp. 329-331; IANNUCCI 1985).

**1937 -1939:** Soprintendenza per l'Arte Medievale e Moderna di Bologna – Sezione distaccata di Ravenna (Carlo Calzecchi Onesti; Corrado Capezzuoli; Scuola del Mosaico della Accademia di Belle arti di Ravenna; R. Opificio delle Pietre Dure di Firenze). Si provvede alla rimozione definitiva delle oltre duecento grappe poste in opera da Novelli e da Kibel cinquant'anni prima, procedendo poi ad una nuova operazione di consolidamento. Si interviene attraverso una campagna di distacchi, adoperando metodologie portate a Ravenna dagli operatori del Regio Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Il fine è quello di evitare la deformazione della superficie, rispettando le irregolarità e l'andamento delle tessere. Sono scarse le integrazioni, così come i rifacimenti, limitati ai casi di sicurezza interpretativa del tessuto figurativo antico. Il restauro viene compiuto alacramente anche grazie ad una elargizione di 100.000 lire del Conte Guido Pasolini (GNUDI 1939, pp. 532, 535; IANNUCCI 1984, pp. 332, 333).

**1947:** Gruppo dei Mosaicisti di Ravenna. Al fine di riparare i danni provocati dai bombardamenti del 1944, si eseguono lo stacco e la ricollocazione su un nuovo supporto di alcune porzioni di mosaico: circa 28 mq nella zona degli Apostoli, 16 in quella dei Troni e 5 nei sottarchi (RANALDI 2011, pp. 19-20, nota 36).

**1982 – 1984:** nel 1982 viene montata un'impalcatura per l'accesso alle zone alte, per un'esplorazione cautelativa agli stucchi e ai mosaici. Vengono così analizzati i fenomeni di alterazione in atto, in corrispondenza dei pennacchi d'imposta della cupola nel lato nord dell'ottagono e nella fascia dell'Etimasia con troni ed altari. Si registra un fenomeno di disgregazione consistente in una specie di sgretolamento della pasta vitrea e conseguente parziale distacco delle tessere dal supporto di malta, sebbene quest'ultima non sembri essere coinvolta nei processi di alterazione. Le tessere prevalentemente colpite da tale fenomeno sono quelle di colore azzurro del fondo, ma anche le verdi di varia tonalità e le gialle. Il processo è graduale, ha inizio con un abbassamento generale del tono del colore e poi con lo sfarinamento delle tessere. Si riscontra che alcune delle zone colpite da questo

fenomeno disgregativo erano state trattate, precedentemente, con una malta cementizia stesa al di sopra della radice delle tessere, incisa con un reticolo dipinto poi a tessuto musivo. Vengono condotte approfondite indagini sulle alterazioni delle tessere e delle malte. I risultati ottenuti mettono in evidenza che le cause di alterazione delle tessere musive sono nella stessa preparazione delle paste vitree, che presentano cedimenti della pasta intergranulare, con formazione di porosità interne e perdita di densità. Inoltre, due campagne di rilevamento dell'inquinamento atmosferico hanno messo in evidenza depositi di solfato sodico, di carbonato e nitrati lungo tutte le superfici di frattura: per effetto della condensa superficiale viene accelerato il processo di disgregazione (IANNUCCI 1984, pp. 334-337; IANNUCCI 1985, pp. 98, 103, 104-106).

**2006 – 2007:** Ravenna, Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici (Cetty Muscolino Claudia Tedeschi). La campagna di restauro interessa circa un quarto della cupola del battistero (circa 35 mq). Lo stato di conservazione precario, e in particolare il degrado delle tessere auree, unitamente alla notevole presenza di vetri danneggiati, comportava una lettura fedele dell'iconografia dei mosaici, causa dell'alterazione dei rapporti cromatici.

Si effettua la pulitura dei mosaici con acqua deionizzata e tensioattivo; vengono rimosse le stuccature gessose e vengono integrate le piccole lacune attraverso tessere di malta modellata e dipinta a fresco. Le stuccature in cemento vengono tratte con pigmenti, ma non rimosse, per non compromettere le zone circostanti ancora su malta originale.

Numerosi sono i consolidamenti sia di superficie, delle cartelline delle tessere d'oro e delle tessere mobili, sia di profondità.

Per porre rimedio al degrado delle tessere auree, vengono effettuate alcune dorature, utilizzando polvere d'oro legata con colla di pesce, applicata sul supporto vetroso e protetta successivamente da uno strato di Paraloyd (MUSCOLINO, TEDESCHI 2010, pp. 411-424; TEDESCHI 2011, pp. 143-160).

## **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Neonis*, p. 292; CIAMPINI 1699, I, tav. LXX; RICCI 1883-1884; RICCI 1888-1889; SANGIORGI 1900; GEROLA 1917; RICCI 1931; GNUDI 1939; BETTINI 1950; WESSEL 1957; CASALONE 1959; KASPERSEN 1967; DEICHMANN 1969; BOVINI 1969a, pp. 43-71; DEICHMANN 1974, pp. 17-47; BOVINI 1974a; FARIOLI 1977, pp. 29-39; IANNUCCI 1984; IANNUCCI 1985; IANNUCCI 1992; RONCUZZI FIORENTINI 1992; WISSKIRCHEN 1993; RIZZARDI 1997; RIZZARDI 2000c; RIZZARDI 2001, pp. 915-930; RUSSO 2003, pp. 9-23; VERNIA 2009, pp. 43-74; MUSCOLINO, TEDESCHI 2010; RIZZARDI 2010, pp. 26-33; MUSCOLINO, RANALDI, TEDESCHI 2011; RANALDI 2011; RIZZARDI 2011, pp. 69-80; TEDESCHI 2011; FOURLAS 2012, pp. 254-260; SOTIRA 2013a, pp. 103-107; KNIFFITZ 2013, pp. 170-173.



### III.1.7 BATTISTERO DEGLI ARIANI

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini

**Localizzazione:** Italia, Emilia-Romagna, Ravenna, piazzetta degli Arianisti (Fig. 42)

Coordinata x 12° 12' 08"

Coordinata y 44° 25' 07"



Figura 42



Figura 43

#### **Note storiche**

Venne fatto erigere da Teoderico vicino alla Cattedrale Ariana e dopo la riconquista bizantina venne confiscato unitamente agli altri edifici ariani e consacrato al culto ortodosso (561): venne intitolato alla Vergine Maria.

E' rappresentato unitamente alla Cattedrale ariana dietro al *Palatium* di Teoderico nel mosaico della parete destra della navata centrale di S. Apollinare Nuovo (Fig. 45).

Il battistero ottagonale (Figg. 43-44) è coperto da un tetto a spioventi, che ricopre una cupola costruita con grandi mattoni, ed aveva nei rinfianchi dei vasi vinari destinati a sostenere la copertura di tegole e di embrici. Al momento si presenta interrato di 2,31 m e nel corso dei secoli ha subito gravi alterazioni, infatti non conserva più l'ambulacro esterno che per sette lati lo circondava in origine, lasciando scoperto il lato di ingresso.

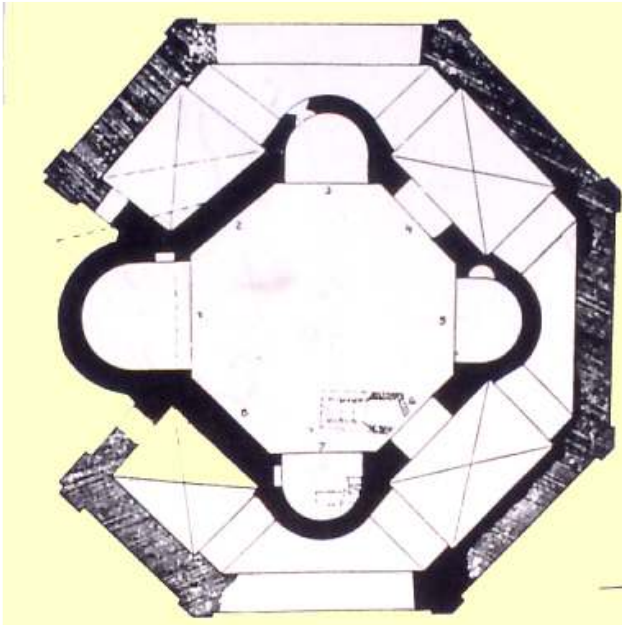


Figura 44

### **Iconografia**

La cupola è circondata da una cornice con un motivo a fascia ingemmata su sfondo rosso (Fig. 47). All'interno del medaglione centrale è rappresentato il battesimo di Gesù nel fiume Giordano (Fig. 46): il Cristo, col volto giovane e imberbe, è immerso, nudo, nelle trasparenti acque del fiume, fiancheggiato da un lato da san Giovanni Battista, che appoggia la mano destra sul suo capo e tiene nella sinistra il *pedum*, e dall'altra dal fiume Giordano reso come un personaggio anziano e barbato di grande dignità e solennità.



Figura 46

Internamente il battistero presenta un'architettura spoglia, essendo privo di marmi, stucchi e parte dei mosaici che lo ricoprivano, riportati alla luce in abbondanza in occasione degli scavi del 1916-1919. Rimane solo la decorazione musiva della cupola.

Nel 1996 il battistero è stato dichiarato dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".

### **Cronologia**

493-526: medaglione centrale, trono gemmato e figure degli apostoli Pietro, Paolo e seguente.  
Età giustiniana: i restanti nove apostoli.



Figura 45

All'esterno del clipeo, è presente una fascia con un corteo di apostoli che si recano verso un trono gemmato, sormontato dalla croce dai cui bracci trasversali pende un drappo purpureo ripiegato. Il corteo degli apostoli è capeggiato da san Pietro che, con le mani velate regge le chiavi, e da san Paolo che tiene in mano i rotoli delle sue lettere. Pietro presenta la tipica iconografia: barba bianca corta e chioma folta e bianca. Anche Paolo è rappresentato secondo i canoni bizantini: barba a punta nera, leggermente stempiato. Segue una processione di dieci apostoli con tunica e pallio bianchi, che reggono una corona con le mani velate.

La personificazione del fiume Giordano è rappresentata a figura intera, con il torso nudo e le gambe avvolte in un *paludamentum* verde, da cui esce solo il piede destro. Il fiume è rappresentato come un uomo dalla lunga barba bianca, con la testa sormontata da chele di gambero di fiume ed





Figura 47

un corpo muscoloso, tipico di un atleta. Con la mano destra regge una canna palustre, dietro la quale si trova un vaso rovesciato da cui sgorgano le acque, il braccio sinistro è alzato in segno di stupore. Al centro, Cristo, completamente nudo, è rappresentato in parte coperto dalle acque del fiume. Egli è giovane, ha capelli lunghi che ricadono sulle spalle. Sul capo nimbo, si trova una colomba. Il terzo personaggio, identificabile con il Battista, è collocato sopra una roccia di color verde con una veste di pelle grigia che gli lascia scoperta buona parte del corpo. Il Battista, con indosso una pelle di cammello, regge il bastone pastorale con la sinistra mentre poggia la destra sul capo del Cristo per battezzarlo. Le tre figure sono incorniciate in un medaglione le cui fasce presentano un tema fitomorfo a foglie dorate su sfondo rosso.

Nella fascia esterna sono presenti i dodici Apostoli (Fig. 48), nimbati, con tunica e pallio, che procedono, recando ciascuno una corona, verso un trono con un cuscino e una croce. Quest'ultimo è, probabilmente, il Trono Crucigero, che si trova in corrispondenza, ma all'opposto dal punto di vista prospettico, della scena del Battesimo di Cristo. La stessa scena è anche in asse con la raffigurazione della colomba che asperge acqua sul capo del Redentore. Il trono presenta un doppio ripiano per poggiare i piedi decorato con gemme di colore verde. Sul sedile si trova un cuscino color porpora da cui scende un telo bianco (Fig. 49). La croce gemmata, insieme al *sudarium*, è simbolo dell'Altissimo. Lo schienale, pure riccamente ornato, presenta uno sfondo celeste. Alla testa del corteo, ovvero ai lati del Trono stesso, sono i Principi degli Apostoli, cioè san Pietro e san Paolo riconoscibili dai rispettivi attributi: le chiavi e i rotoli delle lettere. Tra gli Apostoli si stagliano esili palme che, per le loro contenute dimensioni, concorrono ad aumentare il senso ritmico della processione.

## **Iconologia**

L'intera decorazione esalta la fisicità del Cristo e la sua morte in croce: il battesimo lo ritrae nudo, con una cura particolare per la sua corporeità; il trono con il drappo rosso, inteso come sudario, ancora una volta esalterebbe la sofferenza di Gesù sulla croce in quanto uomo. Gli apostoli rendono quindi omaggio all'uomo perfetto che è il Figlio di Dio, secondo i dettami della religione ariana (RIZZARDI 2001a, pp. 927-930; RIZZARDI 2011, p. 85): è bene tenere presente che gli Ariani non battezzavano



Figura 48



Figura 49

in nome della Trinità, bensì della morte di Cristo, in base a quanto riportato dallo storico Sozomeno (SOZ., *Historia Ecclesiastica*, 1, VI, c. XXVI).

La personificazione del fiume Giordano, riconoscibile dagli attributi delle chele del gambero e della canna palustre, è stata spesso fonte di discussione. Girolamo Fabri (FABRI 1664, p. 245) riconosceva nelle chele del gambero poste sul capo del fiume, due raggi ardenti, scambiando la figura virile per quella di Mosè. Secondo Barbier de Montault (BARBIER DE MONTAULT 1897, p. 42) le chele derivano dalla tradizione pagana che dona ai fiumi le corna per esprimere la

potenza irresistibile delle acque. Corrado Ricci (RICCI 1929, p. 6) pensa che vi sia un riferimento biblico-simbolico che trova le sue radici nel Salmo XCIII, 3 e in Giosuè (III, 14-17), per cui il Giordano al passaggio dell'arca dell'alleanza avrebbe ritratto le proprie acque. La colomba sul capo di Cristo rappresenta lo Spirito Santo.

L'offerta delle corone attesterebbe, a scopo di glorificazione, la sottomissione completa degli Apostoli alla sovranità di Cristo, ben espressa dal *solium* regale verso cui tutti i personaggi incedono (BOVINI 1969b, pp. 783-789). La scena, ritoccata forse quando il battistero fu adibito al culto cattolico, rappresenta il trono sul quale siederà Cristo nel giorno del Giudizio Universale. Secondo Clementina Rizzardi (RIZZARDI 1988, pp. 37 ss.), il sudario sarebbe stato colorato di porpora per simboleggiare il sangue di Cristo.

Antonio Quacquarelli (QUACQUARELLI 1977, pp. 237-246) ha rintracciato nel pallio degli Apostoli delle lettere greche, le cosiddette *gammadie* o *grammatiche*, che sarebbero state comprensibili solo ai fedeli cristiani. Ogni lettera avrebbe anche un collegamento con una particolare numerologia religiosa. Secondo questo sistema di segni verrebbe trasmessa ai fedeli la dottrina ariana.

## Maestranze

Bovini ha riscontrato l'opera di diverse maestranze: il maestro del medaglione centrale con la scena di Battesimo, il maestro di San Pietro e di San Paolo, il maestro degli apostoli che seguono San Pietro e il maestro degli apostoli che seguono San Paolo (BOVINI 1970a, pp. 36-38).

## Committenza

E' verosimile che tale battistero sia stato costruito prima della basilica palatina di S. Apollinare Nuovo e che quindi non sia stato commissionato da Teoderico, bensì dal vescovo ariano del tempo.



## **Strati di sottofondo**

Supporto di tipo fisso (struttura muraria). Il laterizio utilizzato per i mattoni è frammentario ed eterogeneo, con uno spessore oscillante tra 5 e 9 cm e di varie tonalità di colore, che vanno dal giallo al verdognolo, dal rosa al rosso. Questi mattoni sono stati utilizzati sia per le pareti che per la cupola (FARINELLI 1998, p. 36).

Non si possiedono informazioni precise sul numero e sulle caratteristiche degli strati di preparazione originali del rivestimento musivo della cupola del battistero. Tuttavia, in linea generale per analogia con gli altri mosaici dello stesso periodo a Ravenna di cui si hanno informazioni sulle malte sottofondali (S. Apollinare Nuovo), si può affermare che gli impasti siano certamente costituiti da un legante di calce, che vengono raffinati, via via dal primo strato fino a quello di allettamento, nella composizione dell'aggregato. Ampie porzioni della superficie musiva, nel corso del XX secolo, hanno subito radicali interventi di consolidamento che prevedono la sostituzione degli intonaci originali con malte a base di legante cementizio. Dalle informazioni note sull'entità di tali interventi non è però possibile stabilire quanto della decorazione musiva sia oggi ancora allettato sulla malta originale.

## **Tessere**

Sono impiegate tessere a foglia metallica d'oro, con supporto tendente al verde, nel fondo di tutta la decorazione musiva. È inoltre impiegato il marmo, come punto di massima luce negli incarnati delle figure del disco mediano. Numerose sono le tessere in pasta vitrea verde e rosa in varie sfumature.

## **Stato di conservazione e restauri**

**567:** Si ritiene che i monaci di rito greco, Basiliani, insediatisi presso il battistero degli Ariani negli anni della dominazione degli Esarchi, abbiano ribattezzato la chiesa come S. Maria in Cosmedin, dopo averla abbellita e restaurata. Non si precisano i lavori compiuti in questa occasione (FABRI 1664, p. 246).

**VIII secolo:** Un terremoto avvenuto nella prima metà dell'VIII sec. causò diversi danni, non meglio specificati, alla superficie musiva (BRUNO 1963, p. 66). È possibile che nel tardo VIII secolo venga rifatta e composta in modo diverso dalla precedente raffigurazione la scena del battesimo di Cristo. Lo stesso trattamento avrebbe subito la fascia circolare con le foglie d'alloro che racchiude la scena del battesimo. Inoltre, si ritiene che siano stati rimaneggiati sul primitivo disegno ed in parte con i materiali originali gli apostoli Pietro e Paolo e l'apostolo che segue Paolo, così come le vesti di altri due apostoli collocati sotto il fiume Giordano e la fascia divisoria fra il disco e la zona degli apostoli (GALASSI 1914, pp. 125-126).

**1543:** A metà del XVI secolo la superficie musiva delle pareti del battistero è in condizioni di degrado e gran parte dei mosaici parietali è già crollata. I lavori di sistemazione del pavimento, avvenuti nel 1543, con un probabile conseguente rialzo dello stesso, prevedono l'uso di materiali, come avanzi di mosaici e di stucchi che ornavano le pareti e le absidiole del battistero, a formare il nuovo strato di battuto. La conferma di questa operazione si ha nell'ambito dei lavori di restauro diretti da Giuseppe Gerola fra il 1916-1919: durante gli scavi vengono infatti ritrovate tessere sparse e gruppi di tessere ancora attaccate all'intonaco nel battuto tra il secondo e il terzo pavimento, a testimonianza del fatto che le superfici parietali, oltre che la cupola, erano ricoperte di decorazioni musive, analogamente a quanto si può osservare nel battistero Neoniano. In particolare, le tessere ritrovate dovevano presumibilmente appartenere a tutto il tratto dalla impostatura degli archi delle absidiole, comprese le rispettive calotte, fino alla banchina delle finestre (GEROLA 1923, pp. 123-124; BOVINI 1957, p. 8; ZOVATTO 1969). A partire dal 1543 il battistero è oggetto di alcuni importanti lavori di ristrutturazione

architettonica e decorativa che interessano sia la pavimentazione che le pareti interne, commissionati dall'abate commendatario Corrado Grassi. Il pittore forlivese Livio Agresti eseguì alcune pitture a sostituzione delle tessere musive, di cui rimane una piccola zona nell'abside di settentrione, raffigurante grottesche con putti ed arpie attorno ad un disco racchiudente una colomba (FABRI 1664, p. 245; BRESCHI 1965, pp. 41-42; FARINELLI 1998, p. 70).

**XVII secolo:** I mosaici sono caratterizzati da un eccesso di patina e di polvere accumulate sulla loro superficie a causa di anni di incurie (GHIGI 1915-1916, p. 299). Il Cardinale commendatario Cesare Rasponi, morto nel 1676, si occupa di commissionare lavori di restauro all'edificio, allora nominato S. Maria in Cosmedin. I lavori consistono nel miglioramento dell'aspetto del complesso monumentale attraverso la realizzazione di stucchi e pitture. Proprio in occasione di queste operazioni è possibile che i pallii indossati dagli apostoli vengano ripassati con un leggero colore a olio. L'operazione viene condotta prendendo a riferimento il pallio dell'apostolo Pietro, costituito da tessere di marmo bianco e tessere più scure per le ombre, al fine di rendere tutti gli altri pallii identici. Attualmente, gli studiosi non sono certi che quest'intervento sia avvenuto nella seconda metà del XVII sec. ma che possa essere datato al 1835, anno in cui avvengono importanti lavori di ristrutturazione al tetto dell'edificio. In occasione di tale ristrutturazione, vengono eliminate tutte le parti superstiti della decorazione musiva e a stucco delle pareti. Il battistero diventa l'abside di una chiesa nuova e più ampia (FABRI 1678, p. 89; GHIGI 1915-1916, pp. 294-297; GEROLA 1917, p. 121; RICCI 1932, p. 24; BRESCHI 1965, p. 42).

**1762:** L'intero edificio si presenta in precarie condizioni di conservazione, come testimonia una lettera scritta dal Card. Cosmo Imperiali da Roma il 28 Aprile 1762, inviata al cav. Ignazio Guiccioli di Ravenna; dal documento emerge che le pessime condizioni dell'edificio si protraggono da anni, non essendo stati commissionati i lavori necessari neppure dal predecessore del Card. Imperiali, Card. Annibale Albani (BRESCHI 1965, p. 44; CARTE RICCI BUSTA n. 38; BRUNO 1963, p. 67). Si svolgono lavori di restauro ai mosaici della volta della cupola, e si realizzano lavori di decorazione dell'edificio: pitture e stucchi, non meglio precisati. Le operazioni in questione potrebbero essere state effettuate per interessamento del Cavaliere ravennate Ignazio Guiccioli, postosi come mediatore tra le richieste di finanziamento dei monaci Teatini e il Cardinale Cosmo Imperiali (GHIGI 1915-1916, p. 294; FARINELLI 1998, p. 73).

**1854:** I mosaici versano in pessime condizioni conservative. Minacciano rovina a causa dei danni derivati dalle infiltrazioni d'acqua piovana, penetrate all'interno dell'edificio per problemi di isolamento della copertura (*Diario sacro* 1854, p. 81). Felice Kibel realizza ampie integrazioni della superficie musiva di cui le tavole storiche del Ricci, disegnate da Alessandro Azzaroni, offrono una chiara spiegazione. Utilizza tecniche di consolidamento che saranno in seguito ampiamente criticate e interviene, inoltre, sulle tracce di affreschi, cinquecenteschi e secenteschi, rimaste, eliminandole definitivamente. La tecnica usata da Kibel nei lavori di integrazione delle superfici musive è quella tipica della scuola romana che si riscontra in numerosi restauri avvenuti a Ravenna nella seconda metà dell'Ottocento: viene utilizzato uno stucco oleoso che ha il vantaggio di una presa lenta e di una particolare leggerezza. Nella composizione del mastice viene utilizzata polvere di pietra calcare, mescolata a calce e morchia di olio di lino. L'impasto ottenuto viene fatto asciugare e quindi macinato con un rullo di legno sopra un marmo, mescolandovi olio di lino puro. Per i sottofondi si serve invece di un impasto a base di gesso. Kibel si occupa inoltre di alcuni interventi di rifacimento di parti di mosaico particolarmente danneggiate o crollate (GEROLA 1917, pp. 153-154; RICCI 1932, p. 24; BRUNO 1963, p. 69; IANNUCCI 1987, p. 192; RONCUZZI FIORENTINI 1992, pp. 253-255; FARINELLI 1998, p. 75).

**Ante 1900:** Ancora alla fine dell'Ottocento numerosi edifici, costruiti durante i secoli precedenti, si trovano addossati al battistero. Il complesso monumentale si trova in condizioni non buone: gli elementi architettonici antichi sono stati alterati o integrati da rifacimenti moderni che risultano,

peraltro, disarmonici e di scarso valore artistico. I mosaici sono imbrattati da antiche ridipinture, come la velatura di colore cenerognolo ad olio riscontrata sopra il pallio di san Pietro stesa, non sappiamo se nel XVII o nel XIX secolo, per oscurare l'eccessivo candore delle tessere di marmo. Risultano inoltre evidenti i danni provocati pochi decenni prima dal restauro eseguito da Felice Kibel, soprattutto a causa della particolare umidità tipica di Ravenna, che ha causato nell'arco di breve tempo la frantumazione dell'impasto utilizzato per le operazioni di consolidamento e di integrazione, così come l'incurimento delle tessere di marmo. Si deve inoltre considerare che nei secoli il monumento è stato oggetto di periodici problemi legati alle infiltrazioni d'acqua che ancora permangono allo stato delle cose visto che nel dicembre 1894 il Ministero dell'Istruzione Pubblica, sollecita gli allora proprietari conti Lovatelli e i nobili Fabri ad intervenire con lavori di riparazione perché i precedenti erano stati insufficienti (GEROLA 1917, p. 131; GEROLA 1923, pp. 112-113; BRUNO 1963, p. 69; IANNUCCI 1980c, pp. 34-35; FARINELLI 1998, pp. 76-78).

**1916 – 1919:** Nel 1915 il battistero degli Ariani, allora proprietà delle famiglie Lovatelli-Fabbri, viene acquistato dallo Stato che ne avvia il necessario restauro. L'intervento è un punto di svolta nella storia dell'edificio in quanto comporta un vero e proprio ripristino del disegno architettonico originario. Nelle operazioni di scavo condotte da Giuseppe Gerola vengono recuperati i diversi livelli della pavimentazione e si recuperano calcinacci, numerosi avanzi di mosaico, tessere sciolte e stucco appartenenti alla scomparsa decorazione parietale del battistero per un peso complessivo di 170 kg. Vengono ritrovate anche numerose grappe a borchioni in ferro, un tempo destinate a sorreggere gli stucchi e al consolidamento dei mosaici. Contemporaneamente si avvia inoltre un'importante campagna di restauro atta soprattutto a consolidare la superficie musiva. I criteri seguiti da Giuseppe Zampiga per le operazioni di consolidamento variano a seconda della dimensione di superficie musiva su cui si trova ad intervenire: per piccole sconessioni si limita ad estrarre le singole tessere e a collocarle nello stesso posto da cui erano state tolte, previo rinnovamento dello strato sottostante di malta cementizia. Nel caso di più vasti rigonfiamenti, invece, ricorre sia a imbibizioni di cemento sia all'applicazione di grappe di rame a sezione circolare e a forma di semplice Z. Per larghe zone pericolanti, infine, adotta il sistema del distacco a sezione su tela con ricollocazione su nuova malta di sottofondo: la tela viene applicata mediante successive stesure di un impasto a base di fiore di farina, colla garavella, miele e gesso. In seguito viene tagliata la porzione da staccare e si esegue lo strappo; mediante appositi ferri viene eliminato l'intonaco rimasto aderente al rovescio delle tessere, si ripuliscono e si riapplica il mosaico sul nuovo letto cementizio avendo cura, una volta tolte le tele, di ripulire dai residui di colla la superficie musiva con lavaggi d'acqua. Si decide di intervenire sulle numerose ridipinture dovute ai precedenti restauri, poiché andavano ad imbrattare gran parte della superficie musiva: vengono asportate le velature di colore cenerognolo ad olio al di sopra del pallio di san Pietro stese in passato per oscurare l'eccessivo candore delle tessere di marmo. La maggior parte dei rifacimenti viene eseguito in pittura a finto mosaico. Le lacune, specialmente della fascia gemmata, sono infatti restituite a semplice colore eccezion fatta per quelle di minor entità che - anche per ragioni di staticità - vengono colmate con un paio di tessere di smalto (GEROLA 1917, pp. 182-183; GEROLA 1923, pp. 112-123; GNUDI 1939, p. 532; BOVINI 1957b, p. 12; MAZZOTTI 1957, pp. 49-50; BRUNO 1963, pp. 35-37; ZOVATTO 1969; FARINELLI 1998, pp. 76-78).

**1934-1938:** Nel 1934 il Ministero dell'Educazione Nazionale - Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti - sottolinea per primo la necessità di demolire gli edifici addossati al battistero sui lati occidentale e meridionale per poter giungere ad una migliore sistemazione della zona. Nel 1938 il sovrintendente Corrado Capezzuoli rileva la gravità delle condizioni del battistero, soprattutto a causa delle numerose infiltrazioni di umidità che attraverso la struttura muraria della cupola causano un pericolo imminente per la conservazione dei mosaici. Le strutture murarie si presentano particolarmente deteriorate. Viene inoltre riscontrata la presenza di grossi chiodi di ferro al di sotto del disco mediano con la scena del Battesimo di Cristo, responsabili del rigonfiamento e di un'eventuale caduta (GNUDI 1939, p. 541; FARINELLI 1998, p. 84, 269).

**1938:** L'ampio programma di lavori di consolidamento e restauro dei principali monumenti di Ravenna e delle loro decorazioni musive e pittoriche previsto negli esercizi finanziari dal 1935 al 1939 interessa anche il battistero degli Arianì. Il Ministero affida la responsabilità delle operazioni alla Soprintendenza di Bologna nella sua Sezione Staccata di Ravenna, il cui direttore è l'arch. Corrado Capezzuoli, e ad una Commissione, nominata dal Ministero stesso, composta da Pietro Toesca, Carlo Gamba e Santi Muratori, incaricata di redigere relazioni sullo stato di conservazione dei mosaici, suggerire provvedimenti per migliorarlo e i criteri da seguire nel programma di lavoro. I lavori iniziano effettivamente nel 1938 e per l'occasione si riuniscono i tecnici del Regio Opificio delle Pietre Dure di Firenze e quelli della Scuola del Mosaico della Accademia di Belle Arti di Ravenna. Importanti lavori di consolidamento interessano la struttura architettonica dell'edificio, in particolare della cupola, e la superficie musiva lesionata in più punti. Le operazioni di rifacimento si limitano perlopiù all'integrazione pittorica delle lacune. Per quanto riguarda il consolidamento della superficie musiva la Commissione ministeriale consiglia di sostituire al sistema ottocentesco delle grappe, iniezioni di malta o distacco a sezioni del mosaico con conseguente rinnovamento del sottofondo deteriorato. La Commissione ministeriale consiglia di stuccare le lacune e colorirle con tinte vicine a quella dominante nel caso le medesime si trovino in una zona di colore uniforme; nei casi in cui la lacuna sia accostata ad una parte importante e complessa di disegno e di colore allora si consiglia la tinta neutra che ha il pregio di far risaltare chiara e senza incertezze la parte originale. Secondo le nuove direttive i rifacimenti a mosaico si effettuano solo nei casi in cui si debbano integrare poche tessere o dove si abbia assoluta sicurezza di ristabilirne il disegno, comunque sempre in zone decorative secondarie (SBAP, *AS*, Ra 51/368; GNUDI 1939, p. 534; BRESCHI 1965, pp. 46-47).

**1944 – 1946:** La Direzione generale delle Antichità e Belle Arti fin dall'inizio della guerra si preoccupa della sorte dei monumenti e mette in opera numerose misure precauzionali per la loro tutela. Molteplici sono i provvedimenti atti a prevenire i danni dovuti ai bombardamenti aerei. In un primo momento, vengono realizzate strutture in legno a più ripiani contenenti sacchi di sabbia da collocarsi lungo le pareti e sotto le volte e gli archivolti; per precauzione si decide anche di murare le finestre. Dopo i primi bombardamenti ci si rende conto dei danni gravissimi provocati dalle bombe incendiarie e si decide di sostituire le armature lignee con tele applicate alle superfici musive: in tal modo sarebbe stato più facile recuperare il mosaico nel caso l'intonaco si fosse staccato a causa dello spostamento d'aria. Nonostante tali precauzioni, nel battistero la copertura della zona musiva e tutti gli infissi vengono gravemente danneggiati in seguito ai bombardamenti del 30-12-1943 e del 25-08-1944. Sotto la sorveglianza della Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna vengono risarciti i muri esterni e vengono consolidate le parti di superficie musiva che minacciano di staccarsi a causa delle scosse subite. Nel 1946 viene sistemato l'esterno dell'abside meridionale, lasciata forzatamente incompleta da Giuseppe Gerola nel 1919, e si provvede alla liberazione del lato sud-est dell'ottagono resa possibile in seguito alle distruzioni causate dai bombardamenti aerei del 1943-1944 (CAPEZZUOLI 1950, pp. 68-73; MAZZOTTI 1957, p. 50; BRESCHI 1965, p. 47).

**1946 – 1954:** Dopo la Seconda Guerra Mondiale i mosaici risultano danneggiati dalle scosse dei ripetuti bombardamenti, che aggravano lo stato di preesistenti lesioni, tanto che molte tessere risultano cadute. Il battistero, comunque, nonostante nelle proprie vicinanze siano esplosi numerosi ordigni, non ha subito danni sostanziali. Le bombe alleate infatti hanno distrutto buona parte degli edifici adiacenti al complesso monumentale, liberandone le pareti e lo spazio attiguo: fra questi l'albergo S. Marco, i palazzi vicini e parte del muro della Casa di Drogdone che si congiungeva al monumento (SBAP, *AS*, Ra 34/267; *Notiziario* 1955/XVI, pp. 60-61; FARINELLI 1998, p. 89, 93). Il Gruppo Mosaicisti di Ravenna guidati da Giuseppe Saliotti esegue nel 1946 i lavori di consolidamento di alcune zone pericolanti e diverse operazioni di restauro ai mosaici danneggiati dalle scosse dei bombardamenti. Purtroppo gli scarsi finanziamenti di allora non permettono di portare a conclusione le operazioni di restauro che si interrompono prima del tempo necessario. Successivamente nel 1954



si demolisce l'ex-Oratorio della Croce; anche il lato ovest del battistero viene finalmente rimesso in luce. Si ricostruisce l'abside sulla scorta dei ritrovamenti di Giuseppe Gerola e finalmente il battistero riappare isolato mostrando le sue antiche strutture. Le operazioni di consolidamento si attuano tramite strappo e ricollocazione delle zone pericolanti; si suturano le lesioni della superficie musiva danneggiata dalle scosse dei bombardamenti; si ricollocano molte tessere cadute (MAZZOTTI 1957, p. 50; BRESCHI 1965, p. 47; FARINELLI 1998, p. 89, 93).

**1955 – 1956:** Durante una campagna fotografica eseguita nei primi mesi del 1955 i funzionari della soprintendenza si rendono conto che in alcune zone della cupola, tra la murature e gli strati di calce, si è formata una piccola intercapedine e che le minutissime tessere di pietra rosata utilizzate per i nudi risultano come calcificate, erose in superficie dall'azione disgregatrice delle infiltrazioni d'acqua. Le lesioni riscontrate non riguardano quindi solo il rivestimento musivo, ma interessano anche la struttura muraria. Le tessere di pasta vitrea non sono minimamente intaccate. Il velo d'acqua così formato, soprattutto alle basse temperature invernali, si è trasformato in pellicola di ghiaccio, raggiungendo pertanto un potere erosivo notevole, seppur limitato alla sola superficie delle tessere. Risulta evidente il pessimo stato di conservazione dei supporti antichi, così come le lesioni sulla superficie musiva che trova rispondenza nelle innumerevoli incrinature formatesi nella struttura di mattone della calotta. Importanti lesioni della muratura, risarcite durante l'Ottocento, si sono sensibilmente riaperte dato che nei decenni precedenti non si era preventivamente proceduto alla saldatura dei mattoni danneggiati. Più di un terzo del mosaico si trova in condizioni di preoccupante degrado. Il numero di tessere mancanti risulta essere cospicuo, soprattutto quelle della scena raffigurante il battesimo di Cristo, dove le minime oscillazioni sono sufficienti a provocarne la caduta. Giuseppe Saliotti denuncia la permanenza di danni dovuti alla guerra e al passaggio del tempo, sia negli intonaci aderenti al mosaico che nelle strutture murarie, in seguito alla sospensione forzata, causa mancanza di fondi, degli interventi nell'immediato dopoguerra. Riferisce di lesioni nel senso longitudinale e verticale e di deformazioni nelle zone dei volti degli Apostoli, di un movimento attorno all'anello centrale con la scena del Battesimo di Cristo. Tali lesioni e disgregazioni si sono andate formando con un'invasione preoccupante in molti settori della calotta proprio negli ultimi anni (SBAP, *AS*, Ra 27/197; BOVINI 1957, pp. 5-6; BRUNO 1963, pp. 73-74; FARINELLI 1998, pp. 91-93). Nel corso del biennio 1955 – 1956 la Soprintendenza ai Monumenti della Romagna provvede ad eliminare le cause delle costanti infiltrazioni d'acqua della cupola del battistero: i necessari e contemporanei interventi di restauro alla superficie musiva sono affidati al Gruppo Mosaicisti di Ravenna, diretto dal prof. Giuseppe Saliotti. Il restauro delle superfici lesionate della calotta viene eseguito tramite il distacco a sezioni mediante uso di tele, con preparazione del nuovo sottofondo di malta cementizia dopo aver picconato il vecchio intonaco e aver ripulito della calce antica gli interstizi fra mattone e mattone. Viene sezionato il mosaico, dopo aver applicato tele resistenti che consentano uno strappo omogeneo e ben saldo, lasciando largo margine a destra e a sinistra delle lesioni presenti sulla superficie musiva in modo da consentire la rimessa di mattoni sani per rinsaldare le fratture nella struttura muraria sottostante. Una volta restaurate le sezioni vengono poi ricollocate e ricucite fra loro (SBAP, *AS*, Ra 30/239; BOVINI 1957, pp. 5-6; FARINELLI 1998, pp. 91-93).

**1970 – 1971:** Nonostante gli interventi del biennio 1955 – 1956, la calotta musiva del battistero risulta ancora danneggiata dalle infiltrazioni d'acqua; gli intonaci presentano vaste zone di distacco dalla muratura (MAZZOTTI 1970, pp. 115-123; IANNUCCI 1980, pp. 34-35; FARINELLI 1998, p. 94). All'inizio del 1970 si eseguono i lavori alla copertura del battistero costituendo uno strato di rame sottotegola per ottenere un'adeguata protezione della cupola. Inoltre, si procede al restauro della decorazione musiva della volta, i cui intonaci presentavano vaste zone di distacco dalla muratura. Al fine del consolidamento, si segue la solita tecnica del distacco delle sezioni: dopo il rilievo grafico preliminare e l'incollaggio delle tele, le porzioni di superficie musiva si ricollocano con l'aiuto di calchi e sulla base di testimoni lasciati in sito. Dopo la preparazione di campionari di tessere e comparazione sull'originale, la superficie musiva viene suddivisa in tante sezioni secondo un

particolare studio delle zone da strappare. Si riportano in scala i perimetri delle diverse porzioni di mosaico in un apposito grafico con la numerazione corrispondente. Per ogni sezione vengono impiegate due tele sottili e una grossa, poi isolate mediante l'asportazione delle tessere di contorno. In seguito si esegue lo strappo graduale con fissaggio preventivo dei perni di livello che rimangono infissi nel supporto murario ad indicare la quota originale delle superfici musive e anche i punti di riferimento segnati in corrispondenza delle varie sezioni. Una volta ricollocate secondo i perni di livello e le linee di fede, previa rimozione dei vecchi intonaci e ricostruzione di nuovi di supporto, si distaccano le tele, si effettua una pulizia della superficie musiva dai residui di colla e si fissano i vetrini sulle tessere oro originali perché spesso si distaccano durante le operazioni di strappo e di pulizia (IANNUCCI 1980, pp. 34-35; FARINELLI 1998, pp. 97-98).

**1992:** Viene ristrutturato il tetto, eseguita pulizia dei mosaici, unitamente a piccoli lavori di manutenzione (FARINELLI 1998, p. 99).

### **Bibliografia**

LP. HE., *Vita Agnelli*, 86, 27, p. 334; CP.TR., pp. 216 ss.; FABRI 1664; FABRI 1678; *Diario sacro* 1854; BARBIER DE MONTAULT 1897; GALASSI 1914; GHIGI 1915-1916; GEROLA 1917; GEROLA 1923; RICCI 1929; RICCI 1932; GNUDI 1939; CAPEZZUOLI 1950; BOVINI 1957; MAZZOTTI 1957; BRUNO 1963; BRESCHI 1965; BOVINI 1969; ZOVATTO 1969; BOVINI 1970a, pp. 11-40; MAZZOTTI 1970; DEICHMANN 1974, pp. 251-258; FARIOLI 1977, pp. 133-138; QUACQUARELLI 1977; IANNUCCI 1980c; IANNUCCI 1987; RONCUZZI FIORENTINI 1992; RIZZARDI 1988; RIZZARDI 1989; CUMMINS 1994; FARINELLI 1998; RIZZARDI 2001a; RIZZARDI 2001b; RIZZARDI 2010, pp. 34-39; RIZZARDI 2011, pp. 81-86; KNIFFITZ 2013, pp. 174-178.

### III.1.8 CHIESA DELLO SPIRITO SANTO: CATTEDRALE ARIANA (MOSAICI SCOMPARI)

**Condizione giuridica del monumento:** Arcidiocesi ortodossa di Ravenna e di Malta.

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Piazzetta degli Ariani (Fig. 50)

Coordinata x: 12° 20' 25"

Coordinata y: 44° 41' 88"

#### **Note storiche**

La chiesa dello Spirito Santo originariamente era la cattedrale di culto ariano, fatta erigere da Teoderico: era dedicata alla *Hagia Anastasis*, ossia alla Resurrezione del Signore, e chiamata anche *Anastasis Gothorum*.

E' una basilica a pianta longitudinale, con scarso sviluppo in profondità, suddivisa in tre navate da due file di sette colonne ciascuna

In seguito al rescritto di Giustiniano del 561, come l'annesso battistero ariano, anche la cattedrale venne riconsacrata al culto cattolico e dedicata a S. Teodoro, soldato e martire di Amasea nel Ponto *Ecclesia Sancti Theodori*. In epoca medioevale, secondo lo Zirardini, tale chiesa era conosciuta come S. Teodoro a Vulto oppure come S. Teodoro Maggiore.

L'edificio di culto, oggi riservato alla chiesa cristiana ortodossa rumena, è attualmente privo di decorazioni musive nell'abside e nelle pareti.

Una rappresentazione di come probabilmente dovevano essere la *Anastasis Gothorum* e il suo battistero è presente nel mosaico della parete meridionale della navata centrale di S. Apollinare Nuovo: sono riconoscibili dietro il frontone timpanato del Palazzo di Teoderico, sul lato sinistro.

Nel 1896, Gaetano Guerrini decorò l'abside con pitture a finto mosaico, ispirandosi al catino absidale di S. Vitale e a quello di S. Apollinare in Classe: il pittore, infatti, rappresentò la teofania di Cristo su un prato cosperso di rocce stilizzate, con l'immagine di Cristo nimbo, seduto su un globo, recante nella mano sinistra un rotolo con sette sigilli; il Salvatore era affiancato da due arcangeli e da pecorelle. Nell'arco trionfale, due angeli in volo reggevano un clipeo contenente un *chrismon*. Tra il 1935 e il 1940, la decorazione pittorica a finto mosaico venne eliminata.

**Cronologia:** 493-526

#### **Iconografia**

Come sostenne Giuseppe Bovini, sebbene Andrea Agnello non ne faccia menzione, è improbabile che Teoderico non avesse decorato di mosaici un edificio di culto come la cattedrale; considerata la sua importanza e la sua vicinanza con il battistero, ricco di mosaici e di marmi, doveva essere presente una decorazione musiva, per analogia con la Basilica Ursiana, ossia con la cattedrale cattolica, anch'essa dedicata alla Resurrezione di Cristo.

Numerose sono le ipotesi avanzate dagli studiosi d'arte ravennate. Sia Ricci che Capezzuoli, sia Bovini che Deichmann hanno sostenuto l'ipotesi secondo la quale sia l'abside che le pareti presentassero un rivestimento musivo, mentre Mazzotti si dichiarò contrario.



Figura 50

Nelle varie edizioni della *Guida di Ravenna* Corrado Ricci ipotizzò l'esistenza di una decorazione musiva nell'abside, in base alla tipologia ed allo spessore dell'intonaco antico della volta absidale rinvenuto sotto il moderno:

*Durante l'ultimo restauro – anno 1853 – l'intonaco antico della volta dell'abside che si rinvenne sotto il moderno, per la qualità, per la grossezza e per certi arpioni che lo sostenevano, lasciò supporre che anticamente fosse ricoperto di mosaico. Molti tasselli di smalto, raccolti a pochi centimetri di profondità sotto il pavimento del Presbiterio dà valore a detta induzione.*

E' del 31 dicembre 1854 il manoscritto nel quale è attestato il ritrovamento di "pietriscio da mosaico" nei pressi della zona absidale, in concomitanza con i lavori condotti nel pavimento: tale ritrovamento richiama quello delle tessere rinvenute nell'area absidale della basilica di S. Giovanni Evangelista. Il materiale venne poi venduto a Felice Kibel, come testimonia un manoscritto firmato da G. Gardella in data 31 dicembre 1854 (*Chiesa dello Spirito Santo, Notizie e spese incontrate per li restauri fatti l'anno 1853*).

Mazzotti confutò l'ipotesi del Ricci, mentre Deichmann non cita il rinvenimento delle tessere musive del 1854.

Sostennero l'ipotesi di Ricci, sia Bovini sia Capezzuoli. Quest'ultimo menziona di aver trovato *un rinzafo di notevole spessore, presumibile supporto di mosaici, perché rinforzato da chiodi di ferro, a grossa capocchia*, del tutto simili a quelli riscontrati nella struttura muraria decorata a mosaico del battistero degli Ortodossi e di S. Apollinare Nuovo. Le conclusioni dello studioso sono dovute al fatto che parte della scomparsa delle decorazioni musive ravennati sia da imputare all'arrugginimento dei chiodi dei rinforzi in ferro, dannosi soprattutto per la conservazione delle malte.

Anche la Breschi ha sostenuto l'esistenza di mosaici, almeno nella zona absidale e, in linea meramente ipotetica, ha ipotizzato un programma iconografico simile a quello della Basilica Ursiana, essendo entrambe le cattedrali dedicate alla Resurrezione di Cristo.

## **Bibliografia**

CP.TR., *Vita Agnelli*, pp. 216-217; RUBEUS 1589, p. 36; ZIRARDINI 1808-1809, p. 105; RICCI 1923, p. 16; CAPEZZUOLI 1950bis, p. 130; BOVINI 1955, pp. 69-70; MAZZOTTI 1957, pp. 25-62; BRESCHI 1965, p. 10; DEICHMANN 1974; FARIOLI 1977, pp. 129-132; FOSCHI 1988, p. 52.

### III.1.9 BASILICA DI S. APOLLINARE NUOVO

**Condizione giuridica:** proprietà Archidiocesi Ravenna – Cervia

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, Ravenna, Via di Roma (Fig. 51)

Coordinata x 12° 12' 16"

Coordinata y 44° 25' 00"

#### **Note storiche**

La chiesa, a pianta basilicale, è divisa in tre navate da due file di dodici colonne (Figg. 52-53). L'edificio nasce per il culto ariano come cappella palatina di Teoderico (493-526); era intitolata a Gesù Cristo, come si deduce da un'epigrafe dedicatoria riportata da Andrea Agnello, che doveva trovarsi nell'abside della chiesa: THEODERICVS REX HANC ECCLESIAM A FVNDAMENTIS IN NOMINE DOMINI JESV CHRISTI FECIT.

In seguito alla riconsacrazione della chiesa al culto cattolico, in base al rescritto di Giustiniano del 561, viene dedicata a san Martino, vescovo di Tour, denominato *malleus haereticorum* per la sua strenua lotta contro gli eretici. Alcuni mosaici di epoca teodericiana vennero epurati e sostituiti da decorazioni "ortodosse".

Nel IX secolo, in seguito al pseudo trasferimento delle reliquie del protovescovo Apollinare da Classe all'interno delle mura di Ravenna, la basilica viene nominata S. Apollinare, con l'aggiunta dell'epiteto Nuovo per distinguerla da un'altra omonima, detta "in Veclo", sempre a Ravenna. In seguito a ciò, la chiesa venne arricchita di una cripta e agli inizi del X secolo da un campanile cilindrico di fianco alla facciata. Nel 1996 la basilica è stata dichiarata dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".



Figura 51

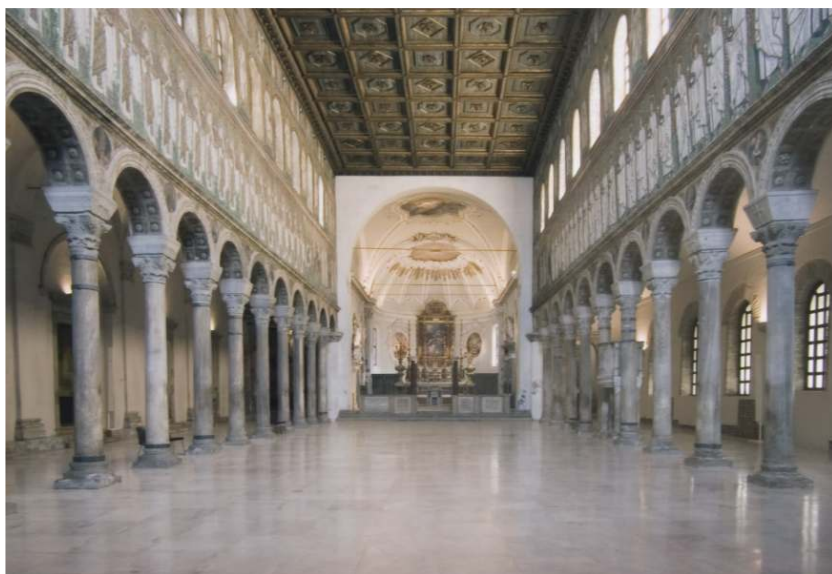


Figura 52

Della decorazione musiva originaria, sono scomparsi i mosaici dell'abside, dell'arco trionfale e della controfacciata; restano solo quelli della parete sinistra e destra della navata centrale.

#### **Cronologia:** 493-569

Sono di epoca teodericiana (493-526) tutti i mosaici tranne le processioni delle Sante e dei Santi e i Re Magi e alcune parti dei registri inferiori, epurate in epoca giustiniana.



## **Iconografia**

### *Generale*

La decorazione musiva orna le pareti settentrionale e meridionale della navata centrale e si suddivide in tre fasce sovrapposte e parallele (Figg. 54-55): quelle superiori presentano scene relative al ciclo cristologico, ossia miracoli e parabole a sinistra, ed episodi della passione e del post-resurrezione a destra; gli episodi sono alternati a riquadri decorativi con conchiglia e colombe. Nel registro mediano, all'altezza delle finestre, campeggiano figure di profeti, alternati a volatili affrontati a *kantharoi* al di sotto delle finestre.

Nel registro inferiore, partendo dall'ingresso verso l'abside, sulla parete settentrionale sono raffigurate la *Civitas Classis*, la teoria delle Sante, i Re Magi e la Vergine in trono con il Bambino, affiancata da angeli; sulla parete meridionale, il *Palatium*, la teoria dei Santi e Cristo in trono affiancato da angeli.

Sulla controfacciata dovevano essere raffigurati a mosaico alcuni personaggi dei quali rimane solo un volto.

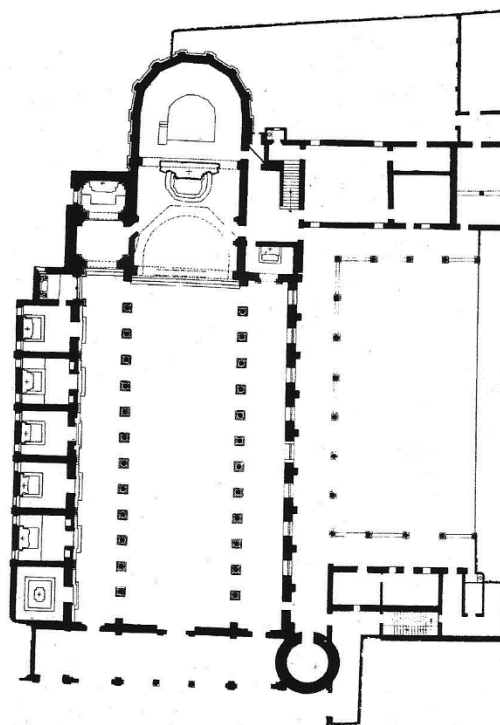


Figura 53

### *Parete settentrionale, registro superiore*

#### *Conchiglia con colombe*

Le nicchie in forma di conchiglia policroma (Fig. 56) si alternano alle scene cristologiche e sembrano fungere da coronamento ai pannelli con figure di Profeti nel registro sottostante; allo stesso tempo costituiscono un elemento ritmico, a carattere decorativo-simbolico, alternato ai pannelli dei miracoli e della passione di Cristo. Al centro della conchiglia è sospesa una corona gemmata e al suo interno, caratterizzato da fasce policrome rosso-arancio, blu, verde e bordato da un cordone di perle, corre un fregio d'acanto a volute contrapposte; sul bordo superiore della conchiglia è una piccola croce affiancata da due colombe in posizione araldica. Lo sfondo è blu-indaco. La sequenza di conchiglie mostra una regolare alternanza di bande verdi e blu. I vari pannelli presentano in genere solo lievi differenze nelle tonalità cromatiche:

chiaramente



Figura 54



Figura 55





Figura 56

distinguibili invece sono quelli di restauro (pannelli I e II della parete meridionale e I e XIV della parete settentrionale, numerati partendo dall'abside).

I tredici pannelli dei miracoli e delle parabole di Cristo sono caratterizzati da elementi comuni, ossia poche figure e Cristo giovane e imberbe, con indosso abiti purpurei, in proporzioni maggiori rispetto agli altri personaggi.

*I. Moltiplicazione dei pani (originariamente Trasformazione dell'acqua in vino alle Nozze di Cana) – Gv II, 1-12 (Fig. 57)*

A sinistra, Cristo con il capo nimbo e crucisegnato, avanza verso destra, tenendo protese le mani, leggermente orientate verso il basso. A terra giacciono cinque cesti, disposti uno accanto all'altro; un giovane vestito di esomide (tunica corta) avanza piegato in avanti da destra verso sinistra, tenendo il bordo del cesto in primo piano. In mezzo alla scena, dietro ai cinque canestri, è rappresentato frontalmente, vestito di bianco, un personaggio che alza la mano destra. All'estremità destra del pannello appaiono alcuni cespugli. Nel corso del XIX secolo il pannello ha subito notevolissimi restauri e rifacimenti errati da parte di Felice Kibel, il quale ha sostituito le originarie idrie con dei cesti e ha eliminato la *virga taumaturga* dalla mano destra del Cristo.



Figura 57

L'originaria iconografia del pannello musivo (Fig. 58) è documentata da un disegno precedente al restauro (CIAMPINI 1699, tav. XXVII). Il personaggio vestito di bianco al centro della scena è presente



Figura 58

anche nel pannello della guarigione dei ciechi di Gerico, in quello della resurrezione di Lazzaro e in quello della guarigione dell'ossesso. Confronti utili per ricostruire l'originaria iconografia del pannello, in particolare per l'anfora che doveva trovarsi sulla spalla del servo sono i seguenti: il mosaico del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli (V sec.), la valva di un dittico eburneo conservato al Kaiser Friedrich Museum di Berlino (inizio V sec.), la copertura eburnea di Evangelario conservato alla Cattedrale di Milano, dittico Andrews del Victoria and Albert Museum di Londra (BOVINI 1950bis, pp. 27-28).

Rohault De Fleury, partendo dall'errata valutazione secondo la quale la scena che oggi si vede sarebbe originale, l'ha identificata con la moltiplicazione dei pani

e dei pesci (ROHAULT DE FLEURY 1874, p. 26). Raffaele Garrucci indicò in tale scena l'originaria rappresentazione dell'entrata di Cristo a Gerusalemme (GARRUCCI 1877, pp. 70-71); Corrado Ricci, Giuseppe Bovini e Friedrich Wilhelm Deichmann, in riferimento al disegno di Ciampini,



identificarono la scena con il miracolo di Cana (RICCI 1933, pp. 20-22; BOVINI 1950bis, p. 33; DEICHMANN 1969, p. 182).

L'accostamento di questo pannello a quello raffigurante la Moltiplicazione dei pani e dei pesci, e la sua posizione in prossimità dell'altare alludono all'Eucarestia (DEICHMANN 2002, pp. 167-169).

*II. Moltiplicazione dei pani e dei pesci* – Mt 14, 13-21; 15, 32-39; Mc 6, 31-44; 8, 1-9; Lc 9, 10-17; Gv 6, 1-13 (Fig. 59)

Cristo, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, appare al centro della scena, in posizione frontale, con le braccia allargate (*impositio manuum*), in mezzo a due coppie di Apostoli, dei quali, i due più esterni (Pietro e Andrea, riconoscibili dai tratti tipici della loro iconografia), raffigurati di tre quarti, stando ai lati del Salvatore, portano l'uno quattro pani rotondi e l'altro due pesci, con le mani velate dal pallio. Il fondo è aureo e, ai lati, è interrotto da rocce con vegetazione. La scena è perfettamente bilanciata, grazie alla simmetria della composizione.

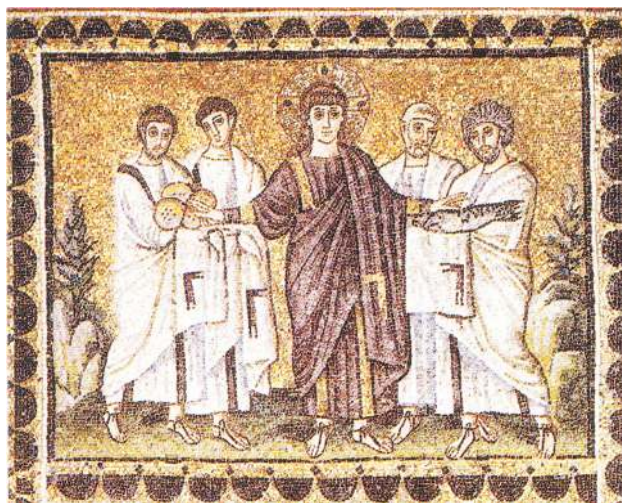


Figura 59

*III. Chiamata di Pietro e Andrea* – Mt 4, 18-22; Mc 1, 16-20; Lc 5, 1-11 (Fig. 60)

A destra, dalla riva del mare di Galilea, Cristo, in posizione frontale, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, seguito da un Apostolo, si rivolge a due uomini su una barca (*piscatores hominum*), che indossano tuniche corte che lasciano loro libera la spalla destra: quello a sinistra (Andrea) è ai remi; quello a destra (Pietro), in piedi, è in atto di tirare una rete colma di pesci guizzanti.



Figura 60

Il mare è rappresentato increspato e tra le onde è raffigurato un delfino.

La scena è stata interpretata da Anton Baumstark e da Giuseppe Galassi come la raffigurazione della pesca miracolosa (BAUMSTARK 1910, col. 41; GALASSI 1929, p. 76). Corrado Ricci ha confutato questa ipotesi osservando che la mano dell'Apostolo che accompagna Gesù è distesa e non aperta ed alzata in atto di meraviglia, come sempre quando assiste ad un miracolo (RICCI 1933, p. 14, nota 1).

*IV. Guarigione dei ciechi di Gerico* – Mt 20, 29-34; Mc 10, 46-52; Lc 18, 35-43; Gv 9, 2-41 (Fig. 61)

Lo schema compositivo della scena è caratterizzato da due gruppi di personaggi: a destra, Cristo imberbe, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, accompagnato da un Apostolo; a sinistra, due personaggi con le palpebre serrate che, sopra la tunica bianca ornata di *rotae* (riporti di stoffa colorata a forma di disco), portano la *paenula* (mantello senza maniche): quella del primo è rossa, mentre quella del secondo è grigio-ametista. Cristo tende la mano destra alzata verso gli occhi del primo dei due personaggi, giovane e bruno, che tiene un bastone nella mano sinistra. L'altro personaggio è anziano e ha la barba grigia. Le figure umane occupano tutto lo spazio



disponibile, non lasciando alcuno spazio per l'ambientazione naturalistica (ANGIOLINI MARTINELLI 1992, p. 170). Il riquadro può essere confrontato con il dittico Andrews del Victoria and Albert Museum di Londra (BOVINI 1950bis, p. 36). Secondo Deichmann, il pannello alluderebbe al tema della fede (DEICHMANN 2002, pp. 167-169).



Figura 61

V. Guarigione dell'emorroissa – Mt 18, 20-22; Mc 5, 25-34; Lc 8, 43-48 (Fig. 62)



Figura 62

Cristo imberbe, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, seguito da un Apostolo, avanza da sinistra a destra, rivolgendo la mano destra in basso, verso una donna inginocchiata, in atteggiamento di *proskynesis*, avvolta in un mantello di colore grigio-verde, con riflessi violacei che le copre le mani e la testa. Dietro alla donna compaiono tre personaggi in piedi, raggruppati: i due davanti, di aspetto giovanile e imberbi, sono vestiti con una tunica bianca e con una *paenula* (mantello rotondo, senza maniche), rossa per il personaggio sulla sinistra e ametista per quello sulla destra; in secondo piano, dietro ad essi, sta un terzo personaggio, barbato, di cui si scorge solo la testa.

Garrucci, Gerke e la Rizzardi ritengono che l'episodio raffigurato sia quello del pentimento dell'adultera, raccontato in Gv 8, 1-10 (GARRUCCI 1877, p. 57; GERKE 1972, p. 82; RIZZARDI 1989, p. 379).

VI. Incontro di Cristo con la Samaritana al pozzo – Gv 5, 5-26 (Fig. 63)

A destra, Cristo imberbe, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, seduto su una roccia, in atteggiamento benedicente, accompagnato da un Apostolo, si rivolge ad una donna che attinge acqua ad un pozzo e che tiene con ambedue le mani la corda del secchio. La scena sembra essere divisa in due parti da uno dei sostegni verticali che reggono la carrucola del pozzo.



Figura 63



VII. La resurrezione di Lazzaro – Gv 11, 1-46 (Fig. 64)



Figura 64

piccolo elemento paesaggistico: alcuni arbusti e qualche cespuglio.

Questa scena allude alla speranza nella resurrezione (BOVINI 1957bis, p. 44).

VIII. La parabola del Fariseo e del Pubblicano – Lc 18, 9-14 (Fig. 65)

Davanti ad un tempio sormontato da un frontone con *oculus*, e sorretto da quattro colonne, campeggiano due figure maschili: quella di sinistra, con indosso vesti dimesse, è volta di tre quarti, ha il capo reclinato verso il centro della scena e si batte il petto con la mano destra, in segno di umiltà; la figura di destra, in posizione frontale, indossa abiti raffinati, tra i quali una tunica bianca ricamata alle estremità delle maniche e nella parte inferiore della tunica; è in atteggiamento di orante (avambracci alzati ed allargati, con il palmo delle mani aperto) e sembra ostentare superbia. Dal frontone pende una tenda annodata al centro, che si staglia nel vano della porta.

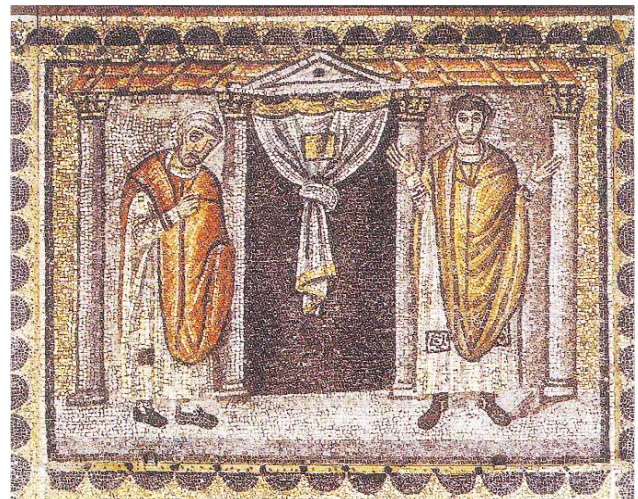


Figura 65

La scena non presenta la figura di Cristo, perché non si tratta dell'illustrazione di un episodio miracoloso, bensì della parabola raccontata da Gesù per coloro che confidano in se stessi come giusti e disprezzano gli altri. Si tratta di un *unicum* nell'iconografia cristiana.

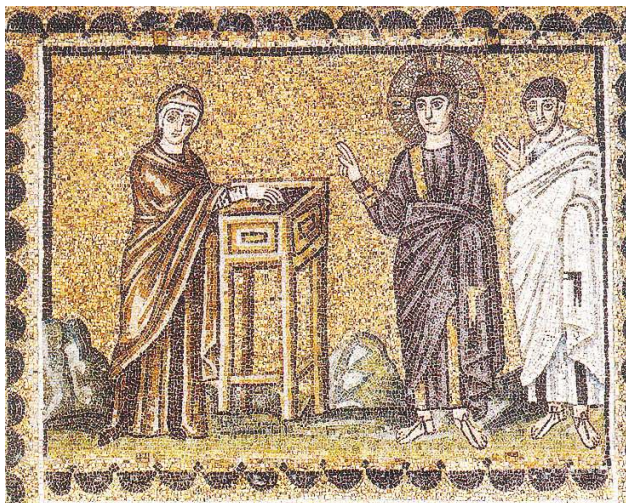


Figura 66

IX. Offerta dell'obolo da parte della povera vedova – Mc 12, 41-44 (Fig. 66)

A destra, Cristo imberbe, in posizione frontale, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, seguito da un Apostolo, dirige la mano destra verso una donna con indosso una veste color nocciola venato di porpora, che, in posizione contrapposta a quella del Salvatore, è in atto di deporre qualche cosa in un'alta cassetta. Dietro alla figura della donna e tra la cassetta e delle offerte e l'immagine di Cristo, si scorgono



due rialzi rocciosi. Giuseppe Bovini fa un confronto tra questo pannello e la scena con lo stesso soggetto, situata sulla copertura eburnea di un Evangeliario conservato nel Tesoro del Duomo di Milano; afferma, inoltre, che, dal punto di vista compositivo, la scena trova un notevole riscontro con quella di un mosaico pavimentale romano rinvenuto all'inizio del secolo scorso nella tenuta della Porcareccia ed ora conservato nei Musei Vaticani (BOVINI 1957bis, pp. 50-51).

Secondo la Farioli, la scena sintetizza due momenti del racconto evangelico: quello in cui Cristo osserva l'atto della vedova e quello successivo in cui commenta con gli apostoli la generosità della donna (FARIOLI 1977, p. 107). L'alta cassetta è la rappresentazione semplificata del gazofilacio, ossia un luogo nel quale, nel Tempio di Gerusalemme, si conservavano il tesoro e le offerte fatte a Dio). Il Deichmann riconduce il pannello al tema escatologico (DEICHMANN 1993, pp. 167-169).

#### X. La parabola del Regno di Dio e del Giudizio finale – Mt 25, 31-46 (Fig. 67)

La scena rappresenta Cristo seduto su una roccia, fra due Angeli alati e nimbati che hanno accanto a loro, rispettivamente, tre pecore bianche e tre capretti con il vello chiazze di livide ombre bluastre, raffigurati di profilo, uno davanti all'altro: l'Angelo alla destra del Cristo ha le vesti, le ali ed il nimbo di colore rosso-cadmio, mentre quello a sinistra ha le vesti, le ali ed il nimbo di colore blu. La roccia ha gli orli delimitati da tessere grigie. Cristo tende la mano verso gli agnelli. Secondo Giuseppe Bovini, questa scena ha il proprio prototipo nell'arte funeraria cristiana, in particolare in un rilievo marmoreo, già posseduto dal Conte Stroganoff di Roma, dove, tuttavia, non compaiono le figure degli Angeli (BOVINI 1957bis, p. 54). Raffaella Farioli afferma che la composizione, costituita da un perno centrale (la figura di Cristo) e da due parti simmetriche (gli Angeli, le pecore ed i capretti), si rifà a prototipi imperiali (FARIOLI 1977, p. 108).

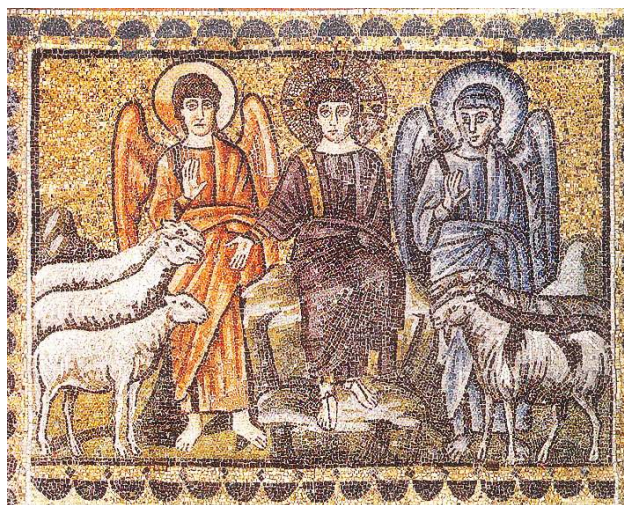


Figura 67

Secondo Kirschbaum, i colori delle vesti degli Angeli sono quelli del simbolismo tradizionale: l'Angelo rosso (colore della luce) rappresenta l'Angelo del Bene, mentre l'Angelo blu (colore delle tenebre) indica l'Angelo del Male (KIRSCHBAUM 1940, pp. 209 ss.). Di conseguenza, gli agnelli accanto all'Angelo rosso alludono ai giusti, mentre i tre capretti simboleggiano i peccatori; come ha sottolineato Corrado Ricci, i capretti, rispetto al gruppo delle pecore, stanno più raccolti e più stretti, come per timore (RICCI 1933, p. 28). Il Deichmann riconduce il pannello alla rappresentazione del Giudizio Finale e, quindi, al tema escatologico (DEICHMANN 2002, pp. 167-169).

#### XI. La guarigione del paralitico di Cafarnao – Mt 9, 1-8; Mc 2, 3-12; Lc 5, 18-26 (Fig. 68)



Figura 68

Cristo imberbe, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbato, da sinistra, seguito da un Apostolo, si dirige, con la mano destra atteggiata nel gesto oratorio, verso un uomo disteso su un letto sostenuto tramite corde, a metà altezza della parete esterna di una casa, da due uomini di dimensioni piccole rispetto a quelle del Cristo, montati sul tetto formato da tegole di colore rosso vivo. L'uomo sdraiato sul letto è avvolto, nella parte inferiore del corpo, da un drappo rosso, e protende le mani verso Cristo. Questa scena non spicca per



l'equilibrio compositivo: infatti, manca la prospettiva nel disegno della casa; inoltre, corre una sproporzione fra le figure di Gesù e dell'Apostolo e quelle dell'infermo e dei due uomini sul tetto. La rappresentazione non è esattamente fedele alla narrazione evangelica.

### *XII. Guarigione dell'ossesso – Mc 5, 1-20 (Fig. 69)*

A sinistra, Cristo imberbe, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbo, in posizione frontale, accompagnato da un Apostolo con una mano alzata, avanza verso destra verso un uomo inginocchiato davanti a lui, con le mani protese in avanti. Dietro a quest'ultimo, si innalza un monte cinto di arbusti, in cui s'intravede la cavità di una grotta e, più a destra, la distesa azzurro-verdognola, chiazzata di bianco, del mare, nel quale sono gettati tre porci. L'ambientazione paesaggistica è molto elementare. Bovini mette a confronto questa scena con quella raffigurata sulla valva di un dittico eburneo del Museo del Louvre di Parigi (BOVINI 1957bis, p. 59).

Il miracolo della liberazione dell'ossesso geraseno è identificabile grazie alla presenza dei porci sulla destra del pannello; l'indemoniato appare già guarito e in atto di sottomissione e di ringraziamento.



Figura 69

### *XIII. Guarigione del paralitico di Bethesda – Gv 5, 1-15 (Fig. 70)*

A destra, Cristo imberbe, vestito di tunica e di pallio color porpora e con il capo nimbo, seguito da un Apostolo che tiene l'avambraccio destro ripiegato sul petto, si rivolge con due *digiti porrecti* (dita tese) verso un uomo che s'incammina verso sinistra, portando sulle spalle un letto: il movimento dell'uomo è indicato dalla posizione delle sue gambe e dalla linea obliqua del bordo del letto, parallelo all'avambraccio destro del Redentore.

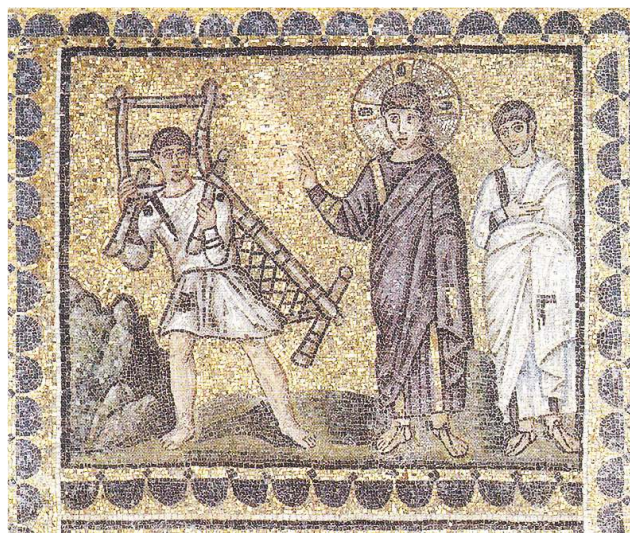


Figura 70

L'angolo sinistro in basso del pannello è occupato dalla sagoma movimentata delle ondulazioni del terreno. Questo pannello ha subito un rifacimento nel 1916, per circa un quarto della sua superficie, prevalentemente a sinistra, in seguito alla caduta di una bomba sull'angolo sinistro della facciata di S. Apollinare Nuovo, durante la seconda guerra mondiale. Secondo Giuseppe Bovini, lo schema compositivo di questo riquadro è il medesimo che caratterizza le analoghe scene frequenti negli affreschi cimiteriali romani e sui sarcofagi del IV sec. (BOVINI 1957bis, p. 63).

### ***Parete meridionale, registro superiore***

I tredici pannelli relativi alla passione e al post-resurrezione di Cristo, alternati al motivo già descritto della conchiglia ieratica, sono caratterizzati da un tono più drammatico: Cristo ha infatti un aspetto sofferente e in età più avanzata: ha il volto barbato e ancora l'abito purpureo. I personaggi sono più numerosi ed esprimono un senso di *pathos*.



### I. L'ultima cena e l'annuncio del tradimento – Mt 26, 20-27 (Fig. 71)

Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbato, è rappresentato con i dodici Apostoli attorno ad un tavolo tricliniare a forma di ferro di cavallo (detto anche “a sigma”) con parapetti divisi in riquadrature, davanti al quale è un tavolo semicircolare coperto da una tovaglia bianca frangiata che, sul davanti, reca un *segmentum* (guarnizione) quadrato e due *gammadia*. Sul tavolo giacciono due grossi pesci disposti su un grande piatto, con le teste rivolte verso Cristo, e sette piccoli pani dorati ed appuntiti. Il Salvatore non è al centro della composizione, ma posto al lato sinistro della tavola, in primo piano, con i piedi oltre il limite del triclinio, il braccio sinistro appoggiato e la destra alzata in gesto benedicente. Gli Apostoli, uno accanto all'altro in forma di semicerchio compatto, sono tutti vestiti di bianco; l'ultimo della



Figura 71

fila, Giuda, si trova esattamente dalla parte opposta rispetto a Cristo, è l'unico ad essere di profilo e, con un piede, supera il bordo destro del pannello. Giuseppe Bovini mette in evidenza il carattere drammatico della composizione, dato dall'espressione degli occhi di tutti i personaggi e dalla differenza della direzione degli sguardi: Cristo guarda dinanzi a sé, Giuda guarda intensamente il Salvatore mentre è fissato dai sette Apostoli che gli sono più vicini, tra i quali si riconosce Andrea. Gli sguardi dei restanti quattro Apostoli sono rivolti verso il volto di Cristo e sono pieni di dolore (BOVINI 1957bis, pp. 68-69). Lo stesso Bovini, riprendendo E.K. Redin, afferma che la composizione di questa scena richiama da vicino quella con il medesimo soggetto, rappresentata sul *Codex Purpureus*, evangelario greco del VI sec., conservato nella Cattedrale di Rossano Calabro.

Questa scena rappresenta il drammatico momento nel quale Gesù annuncia il prossimo tradimento di Giuda, ed è quella che annuncia la Passione del Salvatore (FARIOLI 1977, p. 110). Secondo Gerke, i pesci che giacciono sul tavolo rappresentano Gesù, detto “pesce” per il noto acrostico, ICHTHYS, che si interpreta secondo le iniziali: *Iesous Christos Thou Yios Soter* (Gesù Cristo figlio di Dio, Salvatore); la cena rappresenterebbe la costituzione della Chiesa primitiva (GERKE 1972, p. 162). Bagatti, contestualizzando la scena nell'ambito della committenza ariana, afferma che si tratta della rappresentazione storica della “cena pura” di tradizione ebraica, che consisteva nel mangiare pesce nel giorno del Sabato (BAGATTI 1980, pp. 93-94).

### II. La preghiera nell'orto degli ulivi – Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46 (Fig. 72)

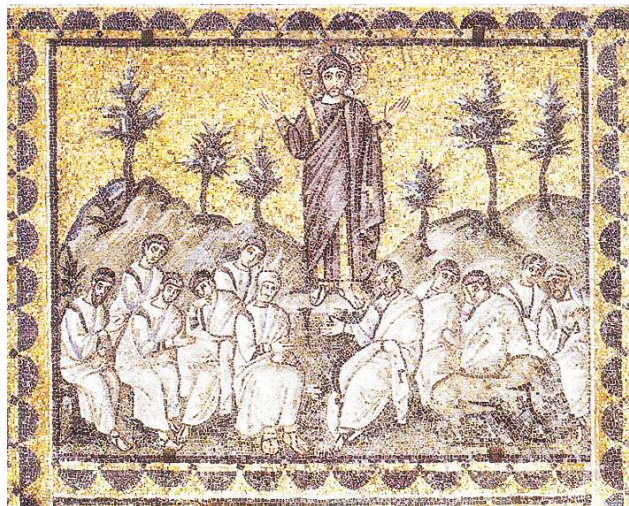


Figura 72

Al centro del riquadro, in un paesaggio collinare, Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbato, è rappresentato frontalmente, rigido, con le braccia alzate ed allargate in atteggiamento orante, su una prominenza; in basso si trovano due gruppi di uomini (gli Apostoli), sei a sinistra e cinque a destra, tutti vestiti di bianco, seduti a terra con la testa e la persona inclinate, e con gli sguardi mesti. I due Apostoli che si trovano al centro, probabilmente, sono Pietro ed Andrea, rispettivamente a sinistra e a destra: essi si riconoscono per la loro tipica capigliatura. La figura di Cristo si proietta sullo sfondo di un cielo d'oro e sembra essere coronata da sei alberelli che



si innalzano ai suoi lati, tre da una parte e tre dall'altra.

Il numero incompleto degli Apostoli (undici anziché dodici) dipende dall'assenza di Giuda che, durante la preghiera, era andato a tradire Cristo (BOVINI 1957bis, p. 71).

### III. Tradimento di Giuda – Mt 26, 47-57; Mc 14, 43-52; Lc 22, 47-53; Gv 18, 3-11 (Fig. 73)

Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbato, riceve, impassibile e solenne, un bacio da un personaggio vestito di bianco che si protende verso di lui con le gambe divaricate e con lo sguardo bieco: Giuda. A sinistra, si staglia un gruppo di soldati, uno dei quali, quello in primo piano, tiene una mano sulla spalla del traditore, ed ha una spada nell'altra mano. Dietro Gesù sono raffigurati cinque Apostoli, tre dei quali, quelli al centro, hanno il capo reclinato verso destra in segno di tristezza e di disapprovazione; l'Apostolo più vicino a Cristo, identificabile con Pietro per la barba ed i capelli bianchi, è nell'atto di sguainare la spada. I gruppi posti ai lati del riquadro si contrappongono per l'espressione dei volti e per i colori delle vesti: mentre gli Apostoli indossano tutti lunghe tuniche bianche, i soldati hanno corte tuniche rosse e turchine e tengono in mano spade, lance e fiaccole.

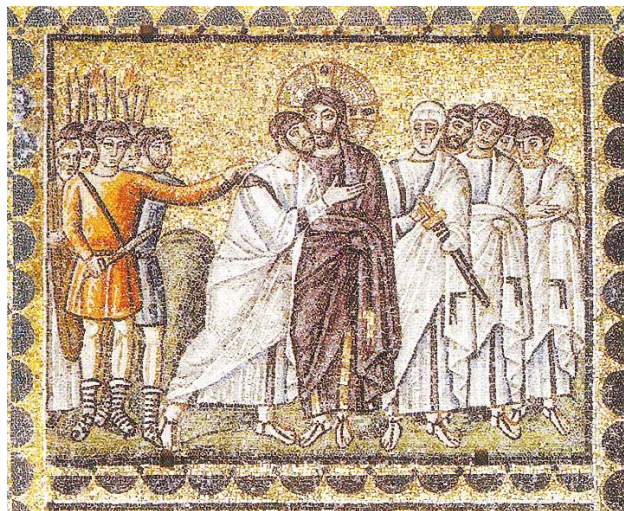


Figura 73

### IV. Cristo condotto a giudizio – Lc 22, 66 (Fig. 74)

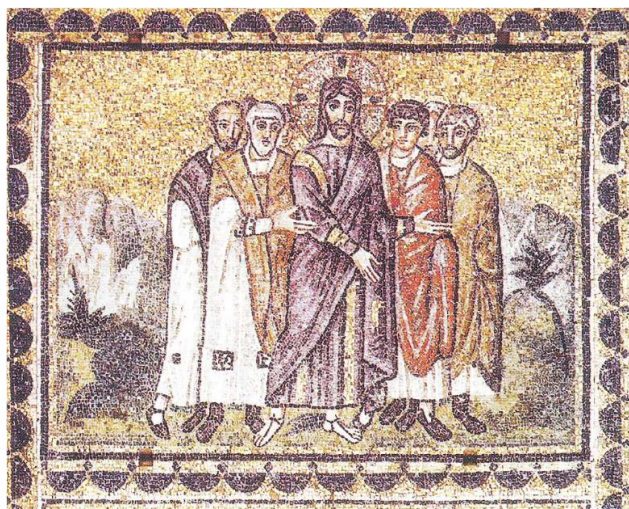


Figura 74

Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbato è raffigurato mentre è sospinto verso il Sinedrio da due gruppi di personaggi: i tre a destra hanno lunghi mantelli sulle tuniche, mentre i tre a sinistra indossano tuniche bianche con alcune decorazioni geometriche sui lembi inferiori, e la *paenula* colorata (mantello invernale rotondo, senza maniche). Il lento avanzare di Gesù si percepisce dall'orientamento verso il basso del braccio destro. Il vuoto ai lati del riquadro è colmato da alcune notazioni paesaggistiche: piccole colline sulle alcune delle quali crescono erbe e cespugli. La scena si staglia contro un fondo d'oro ed è caratterizzata da una rigorosa simmetria.

Secondo Giuseppe Bovini, i personaggi che accompagnano Cristo non sono Apostoli, sia perché non indossano le consuete tuniche bianche, sia perché i discepoli non rimasero accanto al Salvatore nel tragitto per il Sinedrio, ma lo abbandonarono: si tratta, piuttosto, degli anziani del popolo e degli scribi (BOVINI 1957bis, p. 76).

### V. Cristo davanti al sommo sacerdote Caifa – Mt 26, 57-66; Mc 14, 53-65; Lc 22, 66-71; Gv 18, 24 (Fig. 75)

A sinistra, Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbato, con due personaggi alle spalle, rivolge la parola a tre uomini anziani seduti su un grande seggio con un'alta spalliera, ricoperto da un drappo bianco con frange e fornito di suppedaneo. La spalliera è inquadrata lateralmente da due colonne con capitelli che sorreggono una semplice incorniciatura. I personaggi seduti indossano una



tunica bianca con clavi scuri e portano al di sopra una lacerna (ampio mantello affibbiato sul petto): il manto dell'anziano al centro è bianco, orlato di porpora, mentre quelli degli altri due sono di un color arancio. Dei personaggi dietro Cristo, quello in primo piano indossa una tunica bianca con una piccola decorazione geometrica sul lembo inferiore, con sopra una *paenula* (mantello invernale rotondo, senza maniche) di color rosso-cadmio; tiene ripiegato sul petto l'avambraccio destro.

Secondo Giuseppe Bovini, l'uomo accanto a Cristo potrebbe essere uno degli anziani che condussero il Salvatore davanti al Sinedrio, oppure uno di coloro che davanti ai giudici attestarono il falso contro di Lui (BOVINI 1957bis, p. 79).

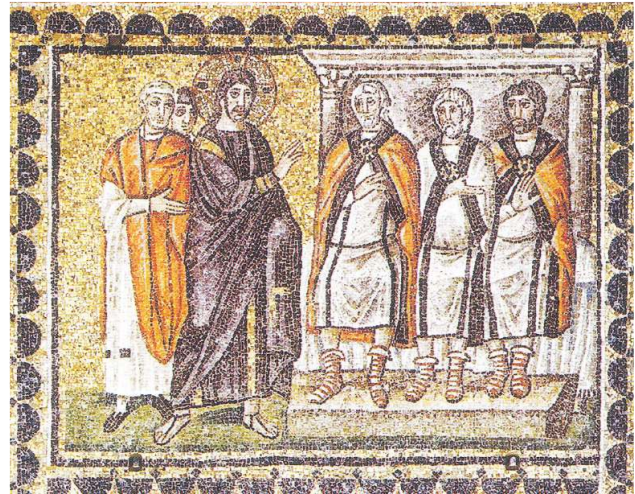


Figura 75

*VI. Annuncio della negazione di Pietro* – Mt 26, 30-35; Mc 14, 26-31; Lc 22, 31-34; Gv 13, 36-38 (Fig. 76)

A sinistra, Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimato, accompagnato da un personaggio vestito di bianco, avanza verso destra dove si trova un uomo con barba e capelli bianchi, che indossa gli stessi abiti del discepolo alle spalle del Salvatore: le sue caratteristiche fisionomiche ci consentono di riconoscere san Pietro. Egli alza la mano destra, tiene teso l'indice verso l'alto ed abbozza un sorriso. Al centro della scena si eleva un alto pilastro che divide il riquadro in due parti uguali, alla sommità del quale campeggia un gallo. Dietro alle figure, si vedono due muri che



Figura 76

interrompono la zona aurea del fondo: il muro di destra è di un color violaceo che fa risaltare le bianche vesti di Pietro. Giuseppe Bovini afferma che la composizione di questa scena riprende lo schema delle molteplici rappresentazioni di questo episodio nell'ambito dell'arte paleocristiana, soprattutto in quelle di Roma, ma anche nell'ambito della scultura del IV sec: a questo proposito, mette in relazione il pannello musivo di epoca teodericiana con la testata del sarcofago n. 174, conservato presso il Museo Lateranense di Roma (BOVINI 1957bis, p. 81).

*VII. Negazione di Pietro* – Gv 18, 15-27 (Fig. 77)

Davanti alla porta di una casa, una donna riccamente abbigliata con vesti multicolori (arancione, ocre, verde) e con un'acconciatura ricercata, si rivolge ad un personaggio con capelli, barba e tunica bianchi, identificabile con san Pietro, per le sue caratteristiche fisionomiche. Mentre la parte anteriore del corpo della donna ed il braccio destro sono protesi in avanti, Pietro è inclinato all'indietro e tiene aperte le palme delle



Figura 77



mani: lo pose dei due personaggi sono molto spontanee ed esprimono con immediatezza i loro opposti sentimenti. La casa ha un tetto coperto da grandi tegole rosse ed è traforata da una serie di finestre ad arco che richiamano quelle della basilica di S. Apollinare Nuovo; il vano della porta corredata di tenda sembra inquadrare la donna. Morelli mette in evidenza che in questa scena manca la presenza divina con la sua maestà, ma predomina la semplice umanità dei due personaggi, con i loro difetti (MORELLI 2000, p. 46).

Si tratta del drammatico momento in cui Pietro, davanti alla casa del Sommo Sacerdote, rinnega di essere un discepolo di Cristo, di fronte all'insistente petulanza della portinaia.

#### VIII. Pentimento di Giuda – Mt 27, 3-5 (Fig. 78)

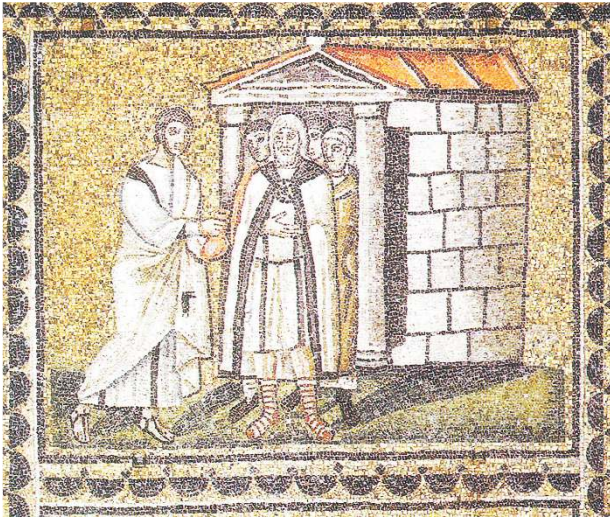


Figura 78

A sinistra, un giovane uomo con la tunica bianca e con il volto circondato da una sottile barba scura, tende una piccola borsa color arancione ad un personaggio con barba e lunghi capelli canuti, che indossa una lacerna bianca (ampio mantello affibbiato sul petto), bordata di strisce color porpora. L'anziano è accompagnato da tre figure maschili, strettamente raccolte, e si trova davanti alla porta di un tempio di tipo classico, greco: due colonne sulla fronte a sostegno di un timpano triangolare e il fianco destro realizzato con sette file di grosse pietre squadrate; il tetto è coperto da grandi tegole rosso cadmio. Bovini rileva come il gesto di consegna della borsa si concretizzi nell'inclinazione in avanti del corpo del giovane e della sua mano destra protesa, e come a tale posa si

contrapponga l'assoluta immobilità della figura dell'anziano (BOVINI 1957bis, p. 86).

Si tratta del momento in cui Giuda riconsegna il *praetium sanguinis* (i trenta denari d'argento ricevuti per il tradimento di Cristo) a Caiafa, il Sommo Sacerdote, il quale, sostenuto dagli anziani del popolo, non accetta la restituzione del compenso dato poco prima.

#### IX. Cristo davanti a Ponzio Pilato – Mt 27, 11-26; Mc 15, 1-15; Lc 23, 1-7, 13-25; Gv 18, 28-40; 19, 1-16 (Fig. 79)

La scena è composta di due gruppi nettamente distinti: a sinistra, è raffigurato Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbo, sospinto da alcuni uomini, tra i quali si distingue un anziano con barba e lunghi capelli canuti, e con indosso una lacerna bianca (ampio mantello affibbiato sul petto), bordata di strisce color porpora. A destra, appare un personaggio vestito di tunica bianca e di clamide color porpora (mantello militare romano, affibbiato sulla spalla destra), che fissa lo sguardo del Salvatore: egli è seduto su un seggio bianco sfumato d'azzurro, con alta spalliera e suppedaneo, ed è intento a lavarsi le mani in un catino sorretto da un uomo che, con l'altra mano, tiene anche l'*urceolus* (brocca). Dietro lo schienale del seggio spuntano tre personaggi dei quali sono visibili solo le teste e le spalle. Cristo, per statura e per solennità, sovrasta tutti i personaggi del gruppo, ma sul volto lascia trasparire una profonda stanchezza e una grande

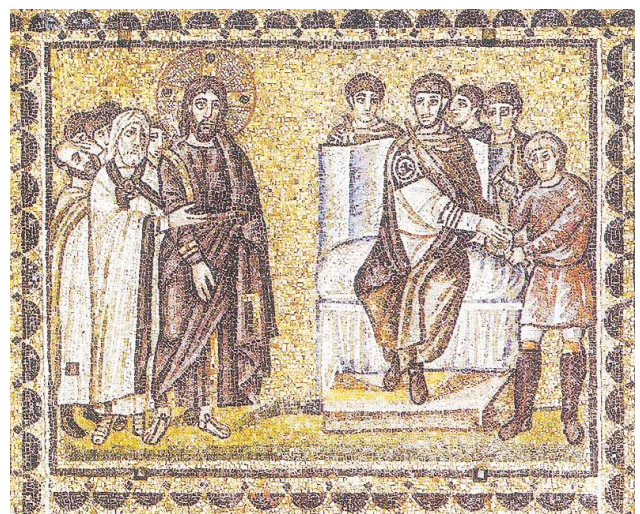


Figura 79



mestizia; in un gesto di rassegnazione e di sconcerto, tiene il braccio destro in basso, completamente abbandonato, in netto contrasto con quello dell'anziano, che, al contrario, è alzato in atto d'accusa. Il riquadro ritrae contemporaneamente due momenti distinti: a sinistra il momento in cui Caifa accompagna Cristo davanti a Pilato; a destra, il momento in cui Pilato declina ogni responsabilità, lasciando alla folla la facoltà di decidere sulla condanna di Cristo o di Barabba, lavandosi simbolicamente le mani.

*X. L'andata di Gesù al Calvario - Mt 27, 32; Mc 15, 20-22; Lc 23, 26-33; Gv 19, 17 (Fig. 80)*

Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbato, è preceduto da un uomo con indosso una corta veste rossa ed arancione, e con un'alta e sottile croce lignea nella mano sinistra. A sinistra, Cristo è sorretto da un uomo vestito di una corta tunica di un azzurro digradante, seguito da un fitto blocco di personaggi tra i quali si riconosce il Sommo Sacerdote Caifa, per la barba ed i lunghi capelli, e per la *lacerna* bianca (ampio mantello affibbiato sul petto) bordata di strisce color porpora; dietro di lui, si scorge un altro anziano con una tunica bianca decorata sul lembo inferiore, e con un mantello arancione. A destra, lo spazio è occupato da un piccolo rialzo verde chiaro.



Figura 80

Giuseppe Bovini ipotizza che il monticello in basso a destra possa rappresentare la collina del Golgota, ed afferma che la croce portata dal Cireneo ha un valore semplicemente simbolico, alludente allo strumento del supplizio (BOVINI 1957bis, p. 92).

*XI. La pie donne al sepolcro – Mt 28, 1-8; Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-11; Gv 20, 1-2 (Fig. 81)*



Figura 81

Al centro della scena campeggia e fa da perno di tutta la composizione un'edicola rotonda, con un tetto coperto di tegole di colore rosso vivo, sorretto da quattro colonne bianche sormontate da capitelli dorati: attraverso il vano della porta, si scorge una riga grigia obliqua. A sinistra, un angelo con il volto sorridente è seduto su una roccia verdeggianti d'erba, e regge un aureo baculo viatorio (bastone da viaggio), atteggiando la mano destra nel gesto della parola; le sue ali hanno striature violacee, mentre il nimbo che gli circonda la testa è argenteo e, in alto, reca una piccola croce di color rosso scuro. A destra, due donne con il capo velato avanzano con uguale movimento e protendono entrambe il braccio destro verso l'edicola, rivolgendo lo sguardo al

messaggero divino; le loro figure sono esili e slanciate e indossano tuniche e manti di color porpora ed oca. Viene qui rappresentato il momento in cui le due Marie (la madre di Cristo e Maria Maddalena) trovano il sepolcro di Gesù vuoto e con il coperchio spostato, e incontrano l'angelo che annuncia la Resurrezione del Salvatore.



*XII. Cristo appare ai discepoli in cammino verso Emmaus – Mc 16, 12-13; Lc 24, 13-29 (Fig. 82)*

Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo nimbo è al centro della scena: atteggia la mano destra nel gesto della parola. Accanto a lui, rispettivamente a destra e a sinistra, appaiono due uomini, dai movimenti uniformi, in atto di avanzare verso sinistra, dove, su un alto rilievo, posto sulla sommità di alcune erte balze, sul bordo delle quali crescono sei piccole piante di color verde scuro, si erge una città circondata da mura: entrambi hanno il braccio destro alzato e, sopra le tuniche bianche ornate sul lembo inferiore da figure geometriche, indossano, rispettivamente, una *paenula* oca e rossiccia.

Bovini afferma che in questa scena l'elemento paesaggistico acquista un'importanza maggiore rispetto alle altre scene del ciclo cristologico di S. Apollinare Nuovo (BOVINI 1957bis, p. 97).



Figura 82

*XIII. Apparizione di Cristo agli Apostoli e incredulità di San Tommaso - Mt 28, 16-20 (Fig. 83)*



Figura 83

Cristo barbato, vestito di porpora e con il capo circondato da un ampio nimbo, è al centro della scena, in mezzo alle figure degli undici Apostoli, nell'atto di mostrare le piaghe del suo corpo. Gli Apostoli formano due gruppi: sei sono a sinistra rispetto a Cristo, cinque a destra; il loro movimento concitato è reso attraverso il vario atteggiamento degli avambracci e delle teste che esprimono entusiasmo e stupore. I due personaggi a sinistra di Cristo, in primo piano, sono Pietro ed Andrea, riconoscibili dai tratti esterni delle loro teste: barba e capelli bianchi nel primo, chioma scarmigliata e grigia nel secondo. Il primo personaggio a destra di Cristo è ritratto nell'atto di inginocchiarsi davanti al Salvatore. Dietro al gruppo degli Apostoli di sinistra è visibile un edificio sormontato da un tetto con tegole rosse, corredato di una porta a due battenti divisi in riquadri.

Secondo l'Ottolenghi, il personaggio in primo piano, davanti al gruppo a destra, è san Tommaso, ritratto nel momento in cui si inchina umilmente verso Gesù (*proskynesis*), dopo averlo riconosciuto (OTTOLENGHI 1955, p. 31).

***Parete meridionale e settentrionale, registro mediano***

Tra le finestre della navata centrale campeggiano su fondo oro 32 solide figure maschili stanti e nimbate (Figg. 84-85-86), in diverse pose e atteggiamenti, con in mano un rotolo chiuso o svolto, oppure un evangelario decorato. Insistono su un lembo di prato sul quale sono proiettate le loro ombre. Tutti i personaggi indossano una tunica bianca con clavi purpurei e un pallio bianco che lascia libera la spalla e il braccio destro. Hanno caratteristiche fisiognomiche diverse e mostrano età differenti, tuttavia sembrano ripetersi uniformemente.



Tali figure sono state interpretate nel loro complesso come Profeti (BOVINI 1970a, pp. 104-105); Deichmann li ha identificati come Profeti dell'Antico Testamento (in numero di 16), Giovanni Battista, Apostoli ed Evangelisti (DEICHMANN 1969, p. 189). Potrebbe anche trattarsi di martiri ariani (MUSCOLINO 2012, pp. 43-44 e nota 12). Al momento, però, non è possibile un'interpretazione certa



Figura 84



Figura 85



Figura 86

delle singole figure.

### ***Parete meridionale e settentrionale, registro mediano, spazi al di sopra delle finestre***

Ciascuno spazio al di sopra delle 22 finestre è aureo ed è occupato da una coppia di uccelli uguali (Fig. 87): secondo Azelio Ortali, si tratta di parrocchetti dal collare (*psittacula krameri*), coturnici (*alectoris graeca*), polli sultani (*porphyrio porphyrio*) (ORTALI 1997, pp. 23-30). I parrocchetti dal collare sono caratterizzati da un piumaggio verde sfumato, con zampe, becco e collare vermigli, e con l'occhio cerchiato di bianco; le cortunici presentano un piumaggio grigio sfumato, con zampe e becco vermigli, e con l'occhio cerchiato di arancione; il dorso, le ali e la parte superiore del capo sono di un grigio più scuro rispetto alla parte inferiore del corpo; infine, i polli sultani hanno un piumaggio azzurro sfumato, con zampe, becco e cresta vermigli, e con l'occhio cerchiato di bianco; la parte inferiore posteriore del corpo è di

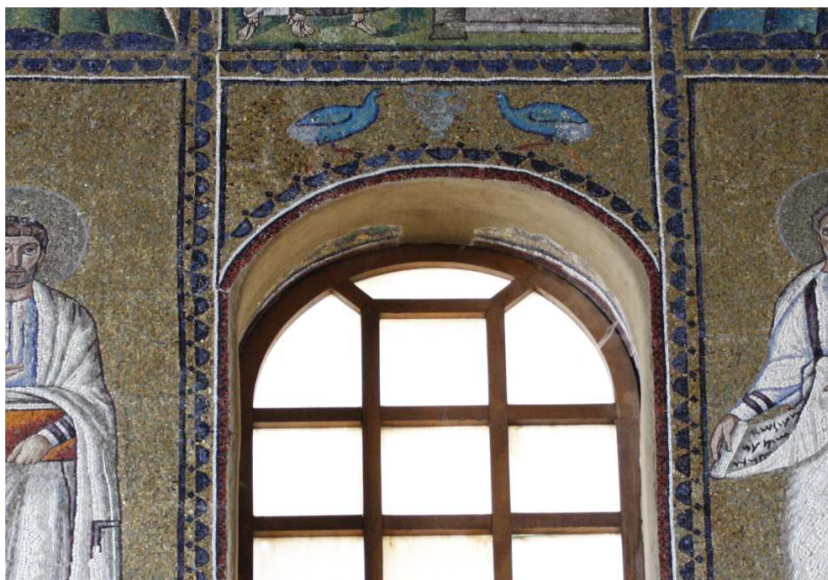


Figura 87

un azzurro più chiaro rispetto alle altre parti, mentre la parte terminale dell'ala è bianca e vermiglia. I parrocchetti dal collare sono rappresentati nella parete settentrionale, al di sopra della prima, della sesta e della nona finestra a partire dall'abside; nella parete meridionale, sulla prima, la quarta, la settima e la decima finestra. Le coturnici sono riconoscibili nella parete settentrionale, sulla terza, la quinta, la settima e l'undicesima finestra; nella parete meridionale, sulla terza, la sesta, l'ottava e l'undicesima finestra. I polli sultani sono raffigurati nella parete settentrionale, sulla seconda, la quarta, l'ottava e la decima finestra; nella parete meridionale, sulla seconda, la quinta e la nona finestra.

Tutte le coppie di uccelli sono affrontate ad un *kantharos* (anfora a due anse) dotato di piedistallo, di un azzurro tenue, misto a tessere d'oro, che rende bene l'idea della trasparenza; attraverso l'imboccatura è visibile l'acqua; il bordo dell'imboccatura dell'anfora è blu. Le zampe dei volatili poggiano su una cornice che segue il profilo dell'arco della finestra, e che è costituita da sottili strisce di tessere rosse, bianche e blu su fondo aureo; tra la linea bianca e quella blu, si inserisce un motivo geometrico anch'esso blu, composto da semicerchi concavi con piccoli rombi ai vertici.

Questo tipo di raffigurazione viene generalmente interpretata come allusiva delle anime dei Beati che attingono alla Grazia divina.

### ***Parete meridionale, registro mediano, sottarchi delle finestre***

A partire dall'abside...

- Prima finestra: motivo a medaglioni dorati su fondo blu, separati da un motivo vegetale; ciascun medaglione contiene un fiore stilizzato, anch'esso color oro. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Seconda finestra: motivo ad intreccio vegetale di colore verde su fondo oro; tra le "volute" dei racemi intrecciati si alternano una piccola croce latina e una corona o ghirlanda. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Terza finestra: motivo a nastro ondulato policromo (sfumature che vanno dal verde al blu e dal rosso-arancio al bianco della lueggatura) su fondo blu. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Quarta finestra: piccole stelle stilizzate collocate entro medaglioni adiacenti; decorazione blu su fondo oro. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Quinta finestra: motivo decorativo costituito da una catena di gemme incastonate e perle bianche; si alternano una gemma di colore turchese entro un castone di forma ovale, una coppia di perle e una gemma di colore verde di cadmio entro un castone di forma rettangolare. Il fondo è blu. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Sesta finestra: motivo a meandri nei cui spazi di risulta si trovano fiori stilizzati a quattro petali bilobati; la decorazione è blu su fondo oro. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Settima finestra: motivo decorativo con volute "vegetali" affrontate in forma di cuore, blu su fondo oro. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Ottava finestra: motivo con alternanza di rombi e ovali adiacenti; entro i rombi è un fiore bianco a quattro petali, mentre gli ovali contengono una rosetta policroma (sfumature dal giallo al rosso). Il fondo è blu. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.



- Nona finestra: motivo a rombi adiacenti, ciascuno contenente una stella; si alternano con regolarità un rombo con bordo e stella color oro su fondo blu e un rombo con bicromia inversa. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Decima finestra: motivo a doppio nastro di colore verde intrecciato; il fondo è oro. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.
- Undicesima finestra: su fondo blu si alternano volute stilizzate intrecciate di tipo vegetale-geometrico di colore oro, verde e rosso. Lungo i due lati corre un bordo continuo di colore rosso.

Come testimoniano i frammenti musivi del sottarco dell'undicesima finestra della parete settentrionale, anche i sottarchi settentrionali presentare una decorazione speculare (RICCI 1933, tavv. XXXI-XXXII; PASI 1983, pp. 69-70). Per le immagini dei sottarchi, si veda ivi il capitolo VI.4.

### *Parete meridionale, registro inferiore*



Figura 88

A partire dalla controfacciata, è rappresentato il celebre *Palatium* (Fig. 88), grazie al quale è possibile avere un'idea di come dovesse essere il palazzo ampliato e restaurato da Teoderico. L'edificio è caratterizzato da un corpo centrale con timpano; le ali laterali dovrebbero identificarsi con il quadriportico che precedeva l'edificio, del quale sono state trovate le fondazioni. Dietro le ali laterali si riconoscono il battistero e la cattedrale degli Arian, a sinistra, e il battistero e la cattedrale cattolica, a destra. Appartengono all'età giustiniana e in particolare all'epoca del vescovo Agnello (557-570), i (*velaria*) tendaggi ricamati con fiori, annodati tra una colonna e l'altra: tali tende hanno sostituito, verosimilmente, personaggi appartenenti alla corte di Teoderico, dei quali restano le sagome, ma anche mani e avambracci sulle colonne.

Nell'area del timpano, ora occupata da uno sfondo aureo, doveva essere rappresentato Teoderico a cavallo tra le personificazioni di Roma e di Ravenna (BOVINI 1952a, pp. 206-211): tale raffigurazione doveva richiamare l'iconografia dell'imperatore Costantino.

Si nota che i quattro capitelli centrali della facciata del *Palatium* appaiono come una riproduzione musiva di quelli con pulvino della navata centrale della stessa basilica.

Accanto al *Palatium* si apre la porta della città di Ravenna, nella cui lunetta è rappresentato un piccolo *Christus victor*, tra due apostoli, con la croce sulla spalla, nell'atto di calpestare un serpente.

Dal *Palatium* sembra uscire la teoria dei Santi che avanzano verso Cristo in trono (Fig. 89): tali Santi in epoca giustiniana sostituirono i dignitari ariani.

Cristo è di aspetto solenne, ed è seduto su un trono a lira, fiancheggiato da quattro angeli (*militia Christi*) che reggono un lungo bastone (*baculo viatorio*). Il Redentore tiene con la mano sinistra un oggetto interpretabile come uno scettro, frutto di un restauro errato del Kibel: originariamente, infatti, Cristo doveva reggere un *codex* aperto con l'iscrizione EGO SVM LVX MVNDI (MALAZAPPI 1580, p. 201; BOVINI 1966b, pp. 99-104).

I ventisei santi procedono verso Est, su un tappeto erboso (Fig. 90), dal quale spuntano arbusti dorati e fiori bianchi e rossi; sono scanditi ritmicamente da esili palme che a due a due sembrano formare nicchie con le loro chiome. I martiri sono identificati tutti dalla relativa iscrizione e spiccano sullo sfondo dorato; hanno il capo nimbo e sono biancovestiti, tranne la loro "guida", ossia san Martino, che indossa una pallio di porpora, e san Lorenzo il quarto della teoria, che veste una tunica dorata. Essi offrono, con le mani velate, corone auree ricche di pietre preziose a Cristo in trono.

Le tuniche presentano una, due o tre *gammadia*: sono raffigurate le lettere greche maiuscole alfa, gamma (in due versioni diverse), eta, iota, mi, ni, omicron, tau, omega, sigma lunato e gamma rovesciata. Compaiono altri simboli non decodificabili. Le figure, pur essendo molto simili, presentano alcune differenze nei volti (uomini giovani, maturi o anziani), nelle pieghe delle vesti, nelle corone e nella posizione del capo, delle mani e dei piedi.



Figura 89



Figura 90



### *Parete settentrionale, registro inferiore*

Opposta al *Palatium* è rappresentata la *Civitas Classis* (Fig. 91), con accanto l'imboccatura del porto nella quale sono raffigurate tre navi, delle quali una con le vele spiegate. Dietro le mura della città, si intravede un edificio a pianta rotonda, unitamente ad altri edifici a pianta longitudinale e centrale rifatti non fedelmente da Felice Kibel nella seconda metà dell'Ottocento (BOVINI 1951, pp. 57-62).



Figura 91

Sulla mura sono state rilevate le sagome di quattro personaggi, cancellati dall'epurazione giustiniana.

La rappresentazione dei paesaggi urbani di Ravenna e di Classe in S. Apollinare Nuovo sembra richiamare quelle simili nelle chiese siro-palestinesi (PICCIRILLO 1993; DAVID 2013, p. 114).

Dalla *Civitas Classis* sembrano uscire le Vergini in processione (Fig. 92) verso la Vergine in trono con il Bambino (Fig. 93), che in epoca giustiniana sostituirono i dignitari ariani. Secondo Chiara Frugoni, in tale spazio potevano essere raffigurate la moglie di Teoderico e la proprie dame.



Figura 92

sul capo un diadema gemmato e, sulle mani, una corona vegetale anch'essa gemmata, di diversi colori. Alcune di esse hanno le mani velate (*manuum velatio*), ossia coperte da un lungo velo bianco, spesso frangiato d'azzurro e decorato con motivi geometrici dorati, che ricade dalle alte chiome delle donne, recingendone le vesti di tela d'oro. Su tali vesti si delineano preziosi motivi decorativi ricamati: stelle, cerchi e segmenti, ora rossi, ora verdi, ora gialli, ora bruni. Su tutta la composizione occhieggiano, balenando, numerose perle e gemme, di cui le donne hanno adorni i capelli, il collo, le cinture e i bordi delle vesti: perle, ametiste, smeraldi e rubini. Le giovani calzano pantofole rosse appuntite sulle quali scendono le lunghe tuniche bianche adorne di "clavi" variamente decorati.

La Vergine è assisa su un trono gemmato ricoperto da un cuscino rosso decorato da stelle; veste una tunica clavata e un manto purpureo, e tiene sulle ginocchia Cristo biancoverstito; è affiancata da due coppie di angeli tra loro simmetrici.

La teoria delle ventidue Vergini è simile a quella dei Santi, tuttavia si distingue per la preziosità e lo splendore; è guidata da sant'Eufemia, martire di Calcedonia, rappresentante della fede ortodossa. Tutte le figure sono identificate dalla relativa iscrizione. Ognuna di esse reca





Figura 93

suoi piedi, il quale sembra spuntare dalla veste.

La processione delle sante è preceduta dai tre Magi (anch'essi di epoca giustiniana), che a grandi passi (Fig. 94) si dirigono verso la Vergine in trono con il Bambino, guidati da una stella a cinque punte. Essi indossano abiti tipicamente persiani colorati e ricamati. Sulla testa portano un pileo come copricapo e sorreggono con le mani contenitori di svariate forme. Sono rifatti dagli avambracci in su, in seguito al restauro ottocentesco di Kibel.



Figura 94

### Controfacciata

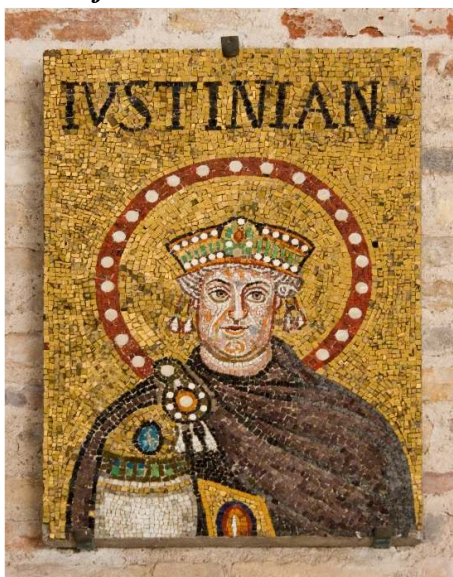


Figura 95

Sul lato meridionale del muro della controfacciata è appeso un pannello musivo (Fig. 95), resto della decorazione presente al di sopra della porta d'ingresso dell'edificio di culto, ricordata da Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* (LP.HE., p. 86): si tratta di un ritratto di Giustiniano, come testimonia anche l'iscrizione. E' caratterizzato da un volto tondeggiante, da un diadema ricco di perle e pietre preziose da cui scendono dei *pendilia*; ha il nimbo dorato, profilato di perle; indossa una clamide purpurea, fermata sulla spalla destra da una fibula a disco da cui pendono tra perle a goccia. I tratti somatici del personaggio sono maggiormente affini a quelli del ritratto di Teoderico sul medaglione di Senigalla, piuttosto che a quelli di Giustiniano: probabilmente, anche in base alle analisi tecniche, originariamente si trattava di un ritratto di Teoderico, modificato successivamente, con l'aggiunta delle insegne imperiali (DEICHMANN 1974, pp. 151-152; BALDINI LIPPOLIS 2000, pp. 463-475; RIZZARDI 2007, pp. 252-253).

Nonostante presentino uniformità nell'atteggiamento, le figure non sono identiche, poiché nei loro particolari fanno registrare una notevole variazione: i volti ora sono ovali, ora tondeggianti; le labbra ora si schiudono ad un lieve sorriso, ora sono saldamente serrate; i capelli ora sono bruni, ora castani, ora biondi. Sono del tutto simili a principesse bizantine.

Sant'Agnese si distingue dalle compagne di corteo, poiché è accompagnata da un agnellino ai

## **Iconologia**

Il programma musivo, come mise in evidenza Friedrich Wilhelm Deichmann, complessivamente intende glorificare e celebrare Cristo Redentore (DEICHMANN 1969, p. 175).

In particolare, i mosaici di epoca teodericiana manifestano la volontà del sovrano goto di far convivere pacificamente la stirpe latina e quella gota, nonché la religione ortodossa e quella ariana.

Le scene cristologiche rispecchiano chiaramente l'ideologia ariana (PENNI IACCO 2007, pp. 823-842; PENNI IACCO 2011): gli episodi da rappresentare nella cappella palatina di Teoderico sono stati scelti in base all'idea di subordinazione di Cristo al Padre e alla sua funzione di maestro, in linea con le omelie del vescovo Massimino, seguace di Ulfila.

Nel programma iconografico dei martiri e delle sante sono stati presi in considerazione santi il cui culto nella città adriatica si era ormai da tempo affermato (MORINI 1992, p. 291): si tratta di santi la cui molteplice provenienza (Roma, Gallia, Spagna, Africa, Illirico, Macedonia, Asia Minore, Egitto, Italia settentrionale) testimonia l'ecumenicità del messaggio cristiano e in particolare della fede ortodossa.

## **Maestranze**

Maestranze orientali di S. Apollinare Nuovo (ANDALORO 1992, p. 572); maestranze ravennati di S. Apollinare Nuovo (BOVINI 1970a, pp. 73-145).

## **Committenza**

Teoderico, figlio adottivo dell'imperatore d'Oriente Zenone, conquista Ravenna nel 493. Inizia a costruire una nuova cappella palatina per il culto ariano: i lavori proseguono fino alla sua morte, avvenuta nel 526. Agnello, vescovo di Ravenna dal 556 al 569, in seguito al rescritto di Giustiniano (561), nel quale l'imperatore d'Oriente esortava a riconsacrare le chiese ariane al culto cattolico, modifica parte della decorazione musiva per eliminare tutto ciò che ricordava gli ariani.

## **Iscrizioni**

Timpano della facciata del palazzo di Teoderico:

PALATIVM

Al di sopra della porta della città di Ravenna:

CIVITAS RAVENN

Al di sopra della porta della città di Classe:

CIVI CLASSIS

Al di sopra dei ventisei Martiri:

SCS MARTINVS (MARTINO) – SCS CLEMIS (CLEMENTE) – SCS SYSTVS (SISTO) – SCS LAVRENTIVS (LORENZO) – SCS YPPOLITVS (IPPOLITO) – SCS CORNELIVS (CORNELIO) – SCS CYPRIANVS (CIPRIANO) – SCS CASSIANVS (CASSIANO) – SCS IOHANNIS (GIOVANNI) – SCS PAVLVS (PAOLO) – SCS VITALIS (VITALE) – SCS GERBASIVS (GERVASIO) – SCS PROTASIVS (PROTASIO) – SCS VRSICINVS (URSICINO) – SCS NABOR (NABORE) – SCS FELIX (FELICE) – SCS APOLLINARIS (APOLLINARE) – SCS SEBASTIANVS (SEBASTIANO) – SCS DIMITER (DEMETRIO) – SCS POLICARPVS (POLICARPO) – SCS VINCENTIVS (VINCENZO) – SCS PANCRATIVS (PANCRAZIO) – SCS CRISOGONVS (CRISOGONO) – SCS PROTVS (PROTO) – SCS IAQUINTVS (GIACINTO) – SCS SABINVS (SABINO)

Al di sopra delle ventidue Vergini:

SCA EUPHIMIA (EUFEMIA) – SCA PELAGIA (PELAGIA) – SCA AGATHE (AGATA) – SCA AGNES (AGNESE) – SCA EVLALIA (EULALIA) – SCA LVCIA (LUCIA) – SCA CRISPINA (CRISPINA) – SCA VALERIA (VALERIA) – SCA VINCENTIA (VINCENZA) – SCA PERPETVA (PERPETUA) – SCA FELICITAS (FELICITA) – SCA IVSTINA (GIUSTINA) – SCA ANASTASIA (ANASTASIA) – SCA DARIA (DARIA) – SCA AEMERENTIAN (EMERENZIANA) – SCA PAVLINA (PAOLINA) – SCA VICTORIA (VITTORIA) – SCA ANATOLIA (ANATOLIA) – SCA CRISTINA (CRISTINA) – SCA SAVINA (SAVINA) – SCA EVGENIA (EUGENIA)

Al di sopra dei Magi:

SCS BALTHASSAR (BALDASSARRE) – SCS MELCHIOR (MELCHIORRE) – SCS GASPAR (GASPARE)

Al di sopra del ritratto frammentario di Giustiniano:

IVSTINIAN(VS).

### **Strati di sottofondo**

La stesura musiva di epoca agnelliana è ancora su malta di preparazione originale, su 3 strati di sottofondo, per 6 cm di spessore. Il primo strato è rosato, a base di grassello, con mattone macinato. La superficie presenta delle intaccature praticate con la punta della cazzuola, dopo la stesura dello strato sulla malta ancora fresca. Si trovano all'interno dello strato dei chiodi di ferro a testa larga, inseriti prima della stesura della malta fra le fughe della muratura.

Il secondo strato è bianco, a base di grassello e anch'esso presenta intaccature. Dalle indagini finora effettuate è risultato che questo strato (strato a diretto contatto con la muratura), è quello steso in epoca teodoriciano che fu quindi mantenuto dai mosaicisti che operarono le epurazioni volute dall'arcivescovo Agnello (BOVINI 1952b).

Il terzo strato è giallastro, a base di grassello. La superficie risulta dipinta ad affresco prima dell'allettamento delle tessere. Tale strato pittorico appare visibile sulla malta interstiziale e talvolta i colori corrispondono fedelmente alle campiture del tessellato musivo. Bovini, basandosi sulle indagini che effettuò nella zona fra la Vergine in trono e i Re Magi, ci riferisce che questo strato di malta risulta essere di un colore giallastro a differenza dello strato di allettamento teodoriciano che risulta essere più bianco (BOVINI 1952b).

### **Tessere**

Dalle indagini condotte in occasione dei recenti restauri è emerso che i mosaici delle pareti settentrionale sono costituiti da materiali sia vetrosi che lapidei, mentre quelli della parete meridionale sono composti esclusivamente da vetri (MUSCOLINO 2012).

Il vetro a foglia metallica d'oro, con supporto tendente al verde è utilizzato in tutto il ciclo cristologico; in entrambi i registri dei Profeti; nelle rappresentazioni del Cristo e della Vergine in trono; in maniera parziale nella rappresentazione del *Palatium*. Questo materiale è presente sia nelle stesure di mosaico di epoca teodoriciano che in quelle agnelliane. Tuttavia, in linea generale, è rilevabile un utilizzo prevalente in epoca teodoriciano (CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000, pp. 709-718).

Il vetro con foglia metallica d'oro, con supporto ambrato è utilizzato nella *Civitas Classis*; in maniera parziale nella rappresentazione del *Palatium*; nella Teoria delle Sante; nella Teoria dei Santi (CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000, pp. 709-718). Questo materiale è presente sia nelle stesure di mosaico di epoca teodoriciano che in quelle agnelliane. Tuttavia, in linea generale, è rilevabile un utilizzo prevalente in epoca agnelliana (CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000, pp. 709-718).



E' utilizzato il marmo bianco, così come quello grigio, nella rappresentazione delle Teorie delle Sante, nella Teoria dei Santi, nei Profeti e nelle scene cristologiche della parete settentrionale (SANTI BANCHIERI RE 2006, pp. 40-41).

E' stato possibile rilevare tessere d'argento nelle conchiglie, nelle scene cristologiche, nei Profeti e nella scena di Cristo in trono.

Numerose le tessere arancioni e bianche. La madreperla è usata nei mosaici di epoca agnelliana. E' impiegata la pietra calcarea nel corteo delle Vergini e per rendere gli incarnati delle figure rappresentate nei registri superiori della parete settentrionale (SANTI BANCHIERI RE 2006, pp. 40-41). E' stato sottolineato da Cetty Muscolino (SANTI BANCHIERI RE 2006, pp. 40-41), che a S. Apollinare Nuovo, così come a San Vitale, il cotto giallo è impiegato in associazione con le tessere oro.

### **Stato di conservazione e restauri**

**XVI secolo:** Le testimonianze dell'epoca offrono un'immagine dell'edificio soggetto ad un grave stato di degrado, sprofondato al suolo per più di un metro e mezzo e con i mosaici offuscati per la polvere e il fumo, caduti in alcune parti ed esposti alle intemperie a causa degli sfondamenti del tetto (RICCI 1916, FABRI 1664; FLAMINIO DA PARMA 1760). I più antichi restauri ai mosaici di S. Apollinare Nuovo di cui si ha testimonianza, risalgono alla seconda metà del XVI secolo, quando la basilica, da tempo divenuta sede dei Frati Minori dell'Osservanza per concessione di Leone X, viene sottoposta a diverse opere di rinnovamento. In seguito alle richieste dei Frati, nel 1514, la Comunità di Ravenna concede il finanziamento per la ricostruzione del tetto a protezione del complesso decorativo. Padre Giovan Francesco Malazappi descrive la prima figura in testa alla teoria dei martiri come santo Stefano che indica con la mano tesa il Redentore. Si ipotizza che l'immagine del santo sia stata un'aggiunta inserita a far posto a quella del protomartire. Malazappi descrive anche la figura di un servo con anfora alla spalla di Cristo, nella scena dell'Ultima Cena. Le due figure vennero rimosse durante i restauri ottocenteschi. Al XVI secolo vengono fatti risalire gli interventi di integrazione ad intonaco dipinto delle lacune musive: tali emendamenti pittorici daranno origine a travisamenti iconografici durante i secoli successivi (MALAZAPPI 1580, pp. 188r-212v; FABRI 1664, pp. 119-128; CIAMPINI 1699, pp. 20-101; FLAMINIO DA PARMA 1760, pp. 279-296; RICCI 1916, pp. 33-43; GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, pp. 45-63, 95).

**XVII secolo:** Per ricostruire l'apparato musivo di S. Apollinare Nuovo nel XVII secolo fondamentale è il *Vetera Monumenta* di Ciampini. Le tavole in esso contenute riproducono le figurazioni dei tre registri decorati nelle due pareti, così come erano visibili dal basso. Risulta mancante il disegno di alcuni riquadri cristologici, probabilmente perché offuscati da polvere e fumo. Grazie a una fonte successiva, sappiamo che alcuni brani della decorazione musiva all'epoca erano ancora risarciti ad intonaco dipinto. Ciampini illustra i Magi in processione, con abiti regali e corone, nell'atto di offrire doni, accompagnati dai loro nomi. Flaminio da Parma nelle *Memorie storiche* segnala che il Ciampini nelle sue tavole non aveva messo in evidenza il fatto che la parte superiore del corpo dei Magi non siano a mosaico (CIAMPINI 1699, pp. 90-101; FLAMINIO DA PARMA 1760, pp. 279-296). Viene attribuito al secolo XVII un risarcimento ad intonaco dipinto non più esistente ma testimoniato da fonti storiche: la scena dell'offerta dei Magi subisce una modificazione iconografica: i tre personaggi vengono ritratti con una corona sul capo, mentre portano vasi in dono. L'autore delle integrazioni, secondo questa ipotesi, opera nel rispetto di una consuetudine rappresentativa a lui contemporanea. Due secoli dopo questa redazione della scena viene riprodotta a mosaico da Felice Kibel e nel 1899 Corrado Ricci ed altri studiosi, ritenendone l'iconografia non aderente alla presunta versione antica, decidono di farla rimuovere (MURATORI 1916a, pp. 56-74; RICCI 1933, pp. 78-98).

**XVIII secolo:** In base alla volontà del predicatore Francesco di Meldola, l'organo della chiesa viene smontato, cosa che porta a riscoprire parti della decorazione musiva rimaste nascoste fino ad allora. Compiono anche i danni provocati alla decorazione in corrispondenza dei punti in cui lo strumento

era stato fissato alla muratura. Le lacune diffuse sulla porzione di parete occupata dall'organo vengono colmate con intonaco ed il tessellato riprodotto ad imitazione pittorica. La collocazione esatta dello strumento, dunque l'area interessata dall'intervento, è delineata in una tavola del Ciampini. Esso tagliava longitudinalmente la figura del Cristo in trono fino a san Martino compreso, tutta la zona corrispondente nel registro mediano, infine un'area triangolare più piccola alla base del riquadro con la Preghiera nell'orto degli ulivi del registro superiore (MALAZAPPI 1850, pp. 188r-212v; CIAMPINI 1699, pp. 90-101; MURATORI 1916a, pp. 56-74; RICCI 1916, pp. 33-43; RICCI 1933, pp. 78-98; PENNI IACCO 2004a, pp. 58-62).

**1838 – 1844:** Due perizie denunciano il grave stato di degrado in cui versa la decorazione musiva poco prima della metà del XIX secolo. La relazione, redatta nel 1838 da Ignazio Sarti, allora direttore dell'Accademia di Ravenna, rileva una spessa coltre di sporco che offusca la superficie musiva tanto da renderla illeggibile, fatta eccezione per il riquadro con la rappresentazione dell'Ultima cena; viene lamentata la presenza di numerose lacune nel tessellato della parete settentrionale e denunciata la presenza di molti rappezzi. In totale il Sarti calcola 59 metri quadrati di lacune e 15 metri quadrati di mosaico pericolante, su un totale di 527 metri quadrati di superficie decorata. La perizia, stesa dall'ingegnere Luigi Bufalini in data 17 agosto 1844, registra un consistente aumento del tratto di decorazione musiva degradata (GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, pp. 78-98; ANTONELLINI 2002, pp. 149-165).

**1845 – 1846:** Salandri esegue subito un saggio di pulitura sui riquadri con le scene della Passione; successivamente viene operato un consolidamento mediante grappe metalliche, una pulitura ed il risarcimento delle lacune a mosaico.

Integra inoltre alcune figure del registro inferiore della parete settentrionale vicino all'abside: il busto del primo angelo da sinistra, la parte superiore della attigua ala e del nimbo del secondo; piccoli brani della testa, del nimbo e della veste della Vergine; la testa dell'ultimo angelo col rispettivo nimbo; brani di terreno e di fondo. Comincia infine a preparare le teste dei Magi lavorandoli fuori opera senza portarli a termine. Il restauratore non è ritenuto responsabile delle incongruenze iconografiche procurate ai mosaici dal suo intervento, poiché egli si limita a replicare i disegni già esistenti, o ad eseguire gli ordini del Sarti, che riteneva necessario apportare alcuni emendamenti ai vecchi risarcimenti in pittura.

Il cantiere viene sospeso alla morte di Salandri, dopo una caduta dall'impalcatura; i collaboratori Mazzoni e Falchetti non sono ritenuti idonei a proseguire i lavori senza la sua guida (MURATORI 1916a, pp. 56-74; GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, pp. 78-98).

**1845 – 1863:** Il Corpo Reale del Genio Civile compie ripetutamente verifiche sullo stato dei mosaici dalla vigilia dell'intervento di restauro, in cui il tessuto decorativo appare ancor più danneggiato, fino al termine dei lavori, conclusi nel 1863 (GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, pp. 78-98; MAIURI 2000, pp. 77-113).

**1852 – 1863:** Il complesso decorativo viene sottoposto a pulitura, consolidamento ed integrazione. Nei primi anni i restauri vengono condotti sotto la direzione di Ignazio Sarti e riguardano in un primo periodo la parete settentrionale e di seguito quella meridionale. Si compie il risarcimento a mosaico di numerosi piccoli e medi tratti diffusi sull'intera superficie decorata, e di zone estese in corrispondenza delle seguenti figurazioni: Cristo in trono ed alcune delle figure dei Martiri in processione, la Moltiplicazione dei pani, l'Ultima cena, la decorazione degli sguanci delle finestre, la *Civitas Classis*, i Magi, il ritratto di Giustiniano della controfacciata, i due Profeti e la prima Conchiglia a partire dall'abside nei registri al di sopra della Vergine in trono, oltre a numerosi piccoli brani del tessuto sparsi sull'intera superficie. Per l'ancoraggio vengono messe a punto speciali grappe metalliche, in parte a forma di T, in parte a croce, in ferro verniciato, dunque più resistenti all'ossidazione di quelle in metallo non protetto. Kibel attua una resa mimetica a mosaico delle parti

restaurate, che tratta in modo da renderle indistinguibili dalle originali. Egli segue tale istanza nel disegno, nella qualità dei colori e nella messa in opera delle tessere. La ricostruzione non si limita ai brani caduti: anche quelli vacillanti vengono demoliti e ricostruiti, ove possibile riutilizzando le tessere degli originali o quelle provenienti da altre demolizioni. La caratteristica che rende tuttora riconoscibile l'intervento del Kibel, è la tecnica esecutiva dei fondi oro, che vede la giustapposizione (a scacchiera), di tessere vitree dorate a tessere opache gialle in cotto, o in sasso successivamente dipinto.

Kibel integra, a partire dal 1853, le figure dei Profeti sopra la Vergine in trono ed il primo riquadro cristologico raffigurante la Moltiplicazione dei Pani nel registro superiore e la attigua Conchiglia. Del citato riquadro cristologico Kibel ricompone i tre quarti. Il brano autentico è limitato alla parte alta con la figura di Cristo e quella accanto a lui. La mancata comprensione dell'iconografia da parte del Sarti e del Kibel, come risulta da un confronto con l'incisione del Ciampini, sembra aver dato origine ad una trasformazione dell'originale, ritenuta le Nozze di Cana.

Nella ricostruzione a mosaico, il restauratore propone l'iconografia che ritrae il Cristo in trono con lo scettro in mano, forse preesistente nel rifacimento dipinto, non verificando dunque l'autenticità di tale versione. Nel 1863 il Kibel si occupa del frammento musivo col ritratto di Giustiniano, collocato sulla parete interna della facciata della basilica. Ne esegue il distacco ed il trasferimento nella Cappella delle Reliquie, dove rimane fino al 1914. Il lacerto, unico brano superstite di una raffigurazione più ampia, aveva subito in epoche precedenti alcune modificazioni, testimoniate dalle riproduzioni che corredano i testi di Flaminio da Parma e di Giovanni Ciampini e dalle cronache ravennati a partire da quella del protostorico Andrea Agnello. Azzaroni, nelle Tavole Storiche, distingue piccole zone che ritiene originali, ossia il volto ed il collo, una parte della clamide e dell'interno del nimbo, da quelle che gli sembrano rifatte nel restauro ottocentesco. Riconosce la mano del Kibel nell'apposizione di alcune gemme presenti nella parte antica del diadema, in quella moderna e nella fibula in terracotta smaltata piuttosto che in madreperla o marmo. Tali aggiunte sono state confermate dal Saliotti, durante le ricognizioni effettuate nel 1951. Egli ha potuto riconoscere in tale occasione la materia in cui sono allettate le tessere, lo stucco giallo di natura grassa che preparava il Kibel (CIAMPINI 1699, pp. 90-101; FLAMINIO DA PARMA 1760, pp. 279-296; MURATORI 1916a, pp. 56-74; GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, pp. 78-98; BOVINI 1950bis, pp. 20-39; BOVINI 1952b, pp. 101-110; IANNUCCI 1987, pp. 179-208; IANNUCCI 1990a, pp. 227-247; FINZI 1992, pp. 257-260; IANNUCCI 1997a, pp. 23-28; MAIURI 2000, pp. 77-113; ANTONELLINI 2002, pp. 149-165).

**1895 – 1899:** I mosaici presentano numerose sgranature di tessere mancanti, oltre a infiltrazioni d'acqua e colature che hanno provocato numerosi distacchi di piccole porzioni del mosaico. La superficie musiva si presenta inoltre offuscata a seguito dei lavori di riparazione del tetto (1886-1887). (SBAP/32).

**1895 – 1899:** Bologna, Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti dell'Emilia e della Romagna; Ravenna, Soprintendenza per i Monumenti (dal 1897 al 1906) (Direzione lavori: Raffaele Faccioli; Corrado Ricci dal 1897; operatori: Carlo Novelli; Giuseppe Zampiga; Icilio Bocci). La direzione dei lavori decide che tutte le tessere sollevate e fuori sede devono essere fissate tramite l'utilizzo del cemento (Portland); per i distacchi superficiali di più ampie dimensioni invece sono collocate grappe di ottone e rame a vite. Vengono inoltre stuccate tutte le lesioni della muratura. Tale intervento, eseguito da Icilio Bocci, è severamente criticato da Corrado Ricci per l'eccessiva quantità di cemento impiegata.

**1899 – giugno 1900:** Il restauro prevede il consolidamento, la pulitura e l'integrazione delle lacune. Le tessere circolari di madreperla incastonate negli ornamenti delle Sante, dove mancanti sono sostituite con bottoni di madreperla. Nel 1899 si decide di eliminare le corone dei Re Magi sostituendole con pilei sulla scorta di altre raffigurazioni antiche dei Magi esistenti a Ravenna in cui essi appaiono con il pileo. Le corone sono state infatti apposte sul capo dei Magi in epoca successiva

alla realizzazione dei mosaici, a seguito della perdita di tale porzione della decorazione musiva e del suo successivo risarcimento a pittura. Tale iconografia è stata poi confermata a mosaico nel restauro operato da Felice Kibel. Per i pilei si sceglie il colore rosso, per analogia con scene simili raffigurate nelle catacombe di Commodilla e nei mosaici di S. Maria Maggiore di Roma. Inoltre si rinvennero tracce di decorazione musiva negli stipiti e nei sottarchi delle finestre della parete settentrionale. Essendo notata una corrispondenza di disegno con quello di ciascuna finestra opposta, la decorazione degli stipiti e dei sottarchi viene realizzata a pittura da Alessandro Azzaroni che per ogni finestra va a completare i motivi decorativi, procedendo per analogia rispetto alla decorazione della finestra opposta. In quella circostanza viene dipinta anche la greca posta al di sopra delle Sante (GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, pp. 110-116).

**1916 – 1917:** A seguito della bomba austriaca del 12 febbraio 1916 che ha provocato il crollo della dell'estremità superiore sinistra della facciata e di tre campate del portico, accadono danni anche alla superficie musiva. Infatti nella notte tra il 16 e il 17 febbraio 1916 a seguito del sollevarsi di un forte vento rovinano a terra i mosaici di estrema sinistra della parete settentrionale. Tra il marzo 1916 e il giugno 1917, sotto la direzione di Giuseppe Gerola, la campagna di restauro prevede il consolidamento delle zone musive pericolanti, il rifacimento delle aree musive cadute o compromesse, la pulitura della superficie musiva, il rifacimento di alcuni restauri di Felice Kibel e provvedimenti contro eventuali pericoli bellici.

Le aree musive pericolanti sono consolidate tramite l'inserimento di grappe di rame e di bronzo, assai minute, a sezione circolare e a forma di Z. Il consolidamento è completato con qualche colatura di cemento entro le rigonfiature della parete. Per quelle zone in cui l'inserzione di grappe può rivelarsi insufficiente, si provvede al necessario distacco. Le operazioni di stacco sono avviate attraverso l'applicazione di cinque o sei strati di carta velina per mezzo di colla di fior di farina e miele, con l'impiego anche di destrina e di gesso da falegname per conservare le ondulazioni originali della superficie musiva. Dopo aver scalzato il mosaico dal muro con l'ausilio di ferri si provvede alla rimozione degli avanzi di calce dal retro delle sezioni distaccate mediante scalpelli e spilli. Per la riapplicazione delle medesime si provvede a scalpellare i mattoni della parete, adagiando sulla muratura una retata di filo di rame con grappe a 20 cm l'una dall'altra. Si stende poi un primo strato di intonaco di cemento e sabbia, solcato a reticolo, sul quale viene steso un secondo strato di intonaco tirato più fine e infine l'intonaco definitivo, con calce mischiata all'impasto, che viene steso anche sul rovescio delle sezioni distaccate.

Per i riquadri della Guarigione del paralitico di Bethesda e del Profeta sono impiegati ingrandimenti a grandezza naturale delle due rispettive fotografie del Ricci n. 128 e Alinari n. 18231. Sulla scorta di tali fotografie sono preparati su carta lucida i modelli colorati delle parti da restaurare e su di essi sono adagiati i frammenti superstiti completando a rovescio le zone ad essi attigue. I rifacimenti delle figure musive sono eseguiti da Giuseppe Zampiga, mentre si devono a Italo Bichi buona parte della Conchiglia della parete settentrionale, il nimbo argentato del Profeta sottostante, la Conchiglia della parete meridionale (la colomba di destra e parecchi tratti di fregi e fondo). Guido Mannucci esegue altre parti ornamentali, mentre Carlo Magistri esegue la colomba di sinistra della Conchiglia della parete settentrionale. È emendata la decorazione a pittura degli stipiti e dei sottarchi di alcune finestre della parete settentrionale: tale decorazione pittorica è stata realizzata nel 1900 da Alessandro Azzaroni riproponendo in ogni finestra la decorazione della rispettiva opposta (GEROLA 1916a, pp. 111-119; GEROLA 1917, pp. 144-198; RICCI 1933, p. 119).

**1944-1949:** Durante il secondo conflitto mondiale sono applicati particolari sistemi protettivi per salvaguardare i mosaici dai pericoli bellici (dapprima incastellature di legno a più piani con sacchi di sabbia, poi tele applicate direttamente alla superficie per facilitare il recupero delle tessere in caso di distacchi e di cedimenti dell'intonaco a causa dello spostamento d'aria prodotto dalle bombe). Inoltre sono costruiti sostegni in murature sotto le arcate della navata centrale per ridurre gli effetti delle vibrazioni provocate dalle esplosioni delle bombe e murature sulle 22 finestre della navata centrale,



sulla porta centrale e una sulla porta laterale di ingresso alla basilica per proteggere l'interno dalle schegge di bombe. I bombardamenti del 25 agosto e del 4 settembre provocano il distacco di vaste zone della superficie musiva dagli strati di sottofondo. La basilica, danneggiata dal tempo ma soprattutto dagli effetti dei bombardamenti rilevati nelle vicine adiacenze, è in condizioni conservative precarie. Così nell'agosto del 1949 una Commissione Ministeriale è incaricata di valutarne i danni. Dal sopralluogo e dagli esami effettuati è constatato un progressivo degrado statico a cui la basilica non è riuscita a sottrarsi e che conseguentemente investe anche i mosaici (SBAP, *AS*, Ra 34/267a; BOVINI 1950b, pp. 20-39; BOVINI 1952, pp. 101-110; IANNUCCI 1993, pp. 175-187).

**1947 – 1957:** Gli interventi di restauro, diretti da Corrado Capezzuoli, vengono divisi in diversi lotti lungo un decennio, sono volti principalmente al consolidamento dei mosaici che mostrano distacchi dei sottofondi. Per il consolidamento delle porzioni musive distaccate si interviene con il metodo del distacco che prevede la rimozione delle sezioni musive previo incollaggio di fogli di carte (cinque o sei strati di carta fine e due di carta più grossolana), lo smontaggio di due filari di tessere di contorno, la posa in opera di testimoni a vite per fissare lo spessore degli strati di allettamento e l'orientamento delle sezioni, la pulitura del retro delle sezioni, la ricollocazione in situ delle sezioni su nuovo intonaco in cemento steso su un reticolato di filo di ferro di aggrappaggio. Si opera con il metodo del distacco sia sulla parete settentrionale (registro superiore e registro mediano ad esclusione delle figure restaurate da Felice Kibel, registro inferiore gran parte della *Civitas Classis*, parte alta delle Sante a confine con la cornice a greca, la base dei due angeli a destra della Vergine in trono) sia sulla parete meridionale (registro superiore, parte del registro mediano, il *Palatium* nel registro inferiore).

I pannelli cristologici vengono collocati su supporti cementizi amovibili, eseguiti fuori opera e ricollocati *in situ* con l'ausilio di grappe. La collocazione su supporto mobile permette lo smontaggio delle scene cristologiche nel 1957 durante i lavori di restauro del tetto; dall'agosto 1957 all'ottobre 1958 i pannelli – ad eccezione dei quattro direttamente a contatto con i muri – sono esposti, insieme a un riquadro con Conchiglia, alla Mostra dei mosaici con scene cristologiche di San Apollinare Nuovo, curata da Giuseppe Bovini, che si tiene presso il Museo Nazionale di Ravenna.

La direzione dei lavori stabilisce che si devono rispettare nella loro integrità, in quanto oramai storicizzati, i restauri ottocenteschi: si decide perciò di non intervenire sui rifacimenti kibeliani (SBAP, *AS*, Ra 39/290; BOVINI 1950b, pp. 20-39; BOVINI 1957bis, pp. 2-111; IANNUCCI 1990a, pp. 227-247; NOVARA 1999b).

**1988 – 1996:** sulla parete meridionale si riscontra la perdita di coerenza dello smalto delle tessere turchesi più facilmente degradabili per loro natura sodico-calcica. Si accerta la presenza di una patina nerastra sulla superficie delle tessere di calcare rosa dovuta all'alterazione di antichi trattamenti ad olio e la perdita della cartellina e/o della lamina metallica nelle tessere auree ed in quelle argento. Infine sono riscontrati distacchi fra il primo ed il secondo strato di malta e fra il primo strato e la muratura. Il restauro, eseguito dalla Scuola per il Restauro del Mosaico di Ravenna prevede il consolidamento delle tessere e delle malte, l'integrazione delle lacune e la pulitura.

Le tessere a foglia metallica sono trattate con Paraloid B72 per fissare le cartelline e per proteggere le foglie metalliche. Le tessere vetrose turchesi sono consolidate. Per il ripristino della capacità adesiva delle malte si interviene con iniezioni di leganti idraulici. Il deposito superficiale di varia natura è rimosso con acqua deionizzata e mezzi meccanici quali spazzolini morbidi e spazzole di saggina.

Le lacune del tessellato sono reintegrate mediante tessere in malta. A tale scopo sono realizzate in laboratorio pizze di calce idraulica e carbonato di calcio micronizzato, successivamente ridotte in tessere, allettate su malta idraulica ed infine dipinte ad acquerello e tempera ad imitazione del colore originale. Si provvede inoltre all'integrazione pittorica della cornice a greca con acquerello a finto tessellato (*Scuola per il restauro del mosaico Ravenna* 2000, pp. 573-582).

**2002 – 2009:** si interviene sulla parete meridionale. Il lavoro viene condotto in base a metodi consolidati. Vengono fissate le cartelline e le tessere mobili. Vengono eseguiti interventi di pulitura. Si procede alla stuccatura e alla microstuccatura, con malte idrauliche, per suturare le fessurazioni presenti; in seguito, le lacune della superficie vengono integrate con malta modellata, dipinta a fresco. Prima e durante il restauro viene realizzata una campagna di documentazione e studio della superficie musiva (MUSCOLINO, TEDESCHI, CARBONARA 2010, pp. 425-436; MUSCOLINO, CARBONARA, TEDESCHI, ORLANDI 2010, pp. 49-59).

## **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Agnelli*, p. 335; CP.TR., p. 221; MALAZAPPI 1580; FABRI 1664; CIAMPINI 1699, tav. XXVII; FLAMINIO DA PARMA 1760; ROHAULT DE FLEURY 1874; GARRUCCI 1877; BAUMSTARK 1910; MURATORI 1916a, pp. 56-74; RICCI 1916; GEROLA 1917; GALASSI 1929; RICCI 1933; KIRSCHBAUM 1940; BOVINI 1950bis; BOVINI 1951; OTTOLENGHI 1955; BOVINI 1952a; BOVINI 1952b; BOVINI 1957bis; BOVINI 1958; BOVINI 1966b; ANGIOLINI MARTINELLI 1969; DEICHMANN 1969, pp. 137-147; BOVINI 1970a, pp. 55-145; PORTA 1971; GERKE 1972; PASI 1973; DEICHMANN 1974, pp. 128-130, 154-185, 171-200; FARIOLI 1977, pp. 90-128; FIACCADORI 1977, pp. 163-179; BAGATTI 1980; FRUGONI 1983, p. 42; PASI 1983; IANNUCCI 1987, pp. 179-208; RIZZARDI 1988; RIZZARDI 1989; IANNUCCI 1990a, pp. 227-247; ANDALORO 1992; ANGIOLINI MARTINELLI 1992; FINZI 1992, pp. 257-260; MORINI 1992; PICCININI 1992, p. 71; ANDALORO 1993; IANNUCCI 1993; IANNUCCI *et al.* 1996; IANNUCCI 1997a, pp. 23-28; ORTALI 1997; NOVARA 1999b; ZANOTTO 1999; CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000; BALDINI LIPPOLIS 2000; CORMACK 2000; MAIURI 2000; MORELLI 2000; RIZZARDI 2000c; *Scuola per il restauro del mosaico Ravenna* 2000; ANTONELLINI 2002; DEICHMANN 2002, pp. 167-169; PENNI IACCO 2004a; PENNI IACCO 2004b; SANTI BANCHIERI RE 2006; PENNI IACCO 2007; RIZZARDI 2007b; ZANOTTO 2007; MUSCOLINO, TEDESCHI, CARBONARA 2010; MUSCOLINO, CARBONARA, TEDESCHI, ORLANDI 2010; RIZZARDI 2010, pp. 41-49; RIZZARDI 2011, pp. 87-106; VERHOEVEN 2011; CARILE 2012; FOURLAS 2012, pp. 260-269; MUSCOLINO 2012; PANAINO 2012; DAVID 2013, pp. 113-124; KNIFFITZ 2013, pp. 179-183.

### III.1.10 CAPPELLA ARCIVESCOVILE (MONASTERIUM SANCTI ANDREAE APOSTOLI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà Archidiocesi Ravenna – Cervia

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, Ravenna, Piazza Arcivescovado

Coordinata x 12° 12' 08"

Coordinata y 44° 25' 07"

#### **Note storiche**

Si tratta dell'oratorio privato dei vescovi cattolici, l'unico edificio di culto ortodosso fatto erigere in pieno periodo teodericiano (493 – 526), per volere di Pietro II che fu vescovo a Ravenna dal 494 al 519. L'oratorio è collocato al primo piano dell'attuale Episcopio e viene menzionato nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* come *monasterium sancti Andreae Apostoli*. Probabilmente tale dedica risale all'epoca dell'Arcivescovo Massimiano (546-556), dopo aver traslato le reliquie del santo da Costantinopoli. Originariamente l'oratorio doveva essere intitolato a Cristo, in base ai molteplici ritratti e monogrammi del Salvatore nell'ambito della decorazione musiva.

L'edificio ha subito diverse modifiche nel corso dei secoli e il suo *status* attuale risale ai lavori di restauro condotti da Gerola dal 1911.

La Cappella Arcivescovile è costituita da due vani: un piccolo nartece (vestibolo), di forma stretta e allungata, con volta a botte, e un ambiente a croce greca con abside semicircolare (Fig. 96). Nel 1996 la cappella è stata dichiarata dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".

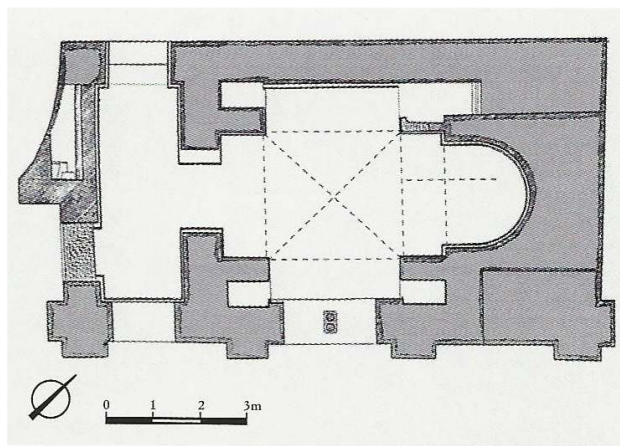


Figura 96

**Cronologia:** 494-519

#### **Iconografia**

La decorazione musiva ricopre le pareti del vestibolo, i sottarchi, la volta e il catino absidale.

##### *Vestibolo*

La volta a botte del vestibolo presenta una decorazione musiva policroma: su uno sfondo aureo (Fig. 97), si intrecciano gigli tripetali bianchi e rosette quadripetale bianche, simili a piccoli globi, che formano una sorta di pergolato: losanghe contenenti volatili di diverse specie, ossia colombe, faraone, anatre, pernici, gazze e pappagalli con un nastrino svolazzante al collo, tipico dell'iconografia sassanide (RIZZARDI 1991, pp. 371-372).



Figura 97



Lungo la parete occidentale e quella orientale due cornici rettangolari dorate con sfondo blu chiaro racchiudono, ciascuna, una parte di un unico testo latino scritto in lettere capitali dorate: vi corre infatti un'iscrizione composta da venti esametri, rifatta a tempera da Gerola, in base al *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis* (CIL, XI, I, nr. 260).

Nella lunetta, al di sopra della porta d'ingresso del piccolo nartece, si trova la figura di Cristo guerriero, con corazza e mantello purpureo, che poggia i piedi su un serpente e su un leone e regge un libro aperto nel quale si legge: *Ego sum via, veritas et vita*. Tale iconografia, alquanto frequente a Ravenna, richiama le parole del Salmo XC, 13: *Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem*.

Cristo è rappresentato frontalmente e ha il volto giovanile e con la mano destra regge una lunga croce astata resa a tessere rosse (Fig. 98). Tale figura è frutto di un restauro del Gerola dalla vita in giù, confermando la precedente ipotesi di Joseph Wilpert.

Sono presenti anche alcuni elementi paesaggistici come massi e qualche filo d'erba.



Figura 98

### Oratorio

Nell'oratorio, nei quattro sottarchi, si trovano, entro clipei, i mezzi busti degli apostoli e di alcuni martiri (Figg. 99-100-101-102): i due sottarchi occidentale e orientale presentano al centro il Cristo dal volto apollineo fiancheggiato dagli apostoli; quelli meridionale e settentrionale invece, al centro hanno un *chrismon* – accompagnato dalle lettere apocalittiche Alfa e Omega – fiancheggiato, tre per parte, da santi a sud (Policarpo, Cosma, Damiano, Cassiano, Crisanto, Crisogono) e da sante a nord (Cecilia, Eugenia, Eufemia, Daria, Perpetua, Felicità).





Figura 99

Cristo indossa un abito purpureo e ha il capo nimbato e crucisegnato e lunghi capelli che gli incorniciano il volto.

Apostoli, santi e sante sono individuati tramite iscrizioni a lettere nere collocate tra un clipeo e l'altro. Gli Apostoli, in particolare, presentano caratteri fisiognomici nettamente caratterizzati. Essi si stagliano su uno sfondo blu indaco che sfuma in un alone intorno al capo, dando l'impressione di un nimbo. Per la resa dei volti spiccano Pietro, Paolo e Andrea, mentre gli altri presentano caratteri alquanto generici.



Figura 100

Le sante, presenti anche nella successiva processione nella basilica di S. Apollinare Nuovo, sono rappresentate di dimensioni inferiori rispetto agli apostoli e ai santi. A parte Felicità, che si distingue per il pallio nero e per una fascia bianca di lino che le copre i capelli, sono tutte abbigliate come principesse bizantine: indossano infatti una tunica d'oro ornata di clavi e portano splendidi gioielli ricchi di perle e pietre preziose; un velo bianco di seta scende sulle spalle.



Figura 101



Figura 102





Figura 103



Figura 104

Lungo la linea ascensionale delle vele della volta centrale, quattro angeli-cariatidi vestiti di bianco, simili a vittorie pagane, sostengono, con le braccia alzate, un disco, posto alla sommità della volta stessa, che contiene un *chrismon* (Fig. 103) Fra gli angeli sono raffigurati, fra nuvolette policrome, i simboli degli evangelisti, che reggono ognuno il proprio Vangelo caratterizzato da rilegature tempestate di gemme multicolori.

Nella calotta absidale è raffigurato, rifatto completamente a tempera, un cielo trapunto di stelle gialle e bianche, con al centro una croce latina con estremità patenti (Fig. 104). Nell'estradosso del piccolo catino absidale, su sfondo blu si sviluppano tralci di acanto con al centro il monogramma del vescovo Pietro.

Nelle due lunette settentrionale e meridionale sottostanti la volta a crociera l'Agnello Mistico riceve corone di vittoria da parte di due aquile.

Anche le lunette di imposta della volta a crociera dovevano essere occupate da una decorazione musiva. In particolare, in quella collocata al di sopra della porta d'ingresso, in base alle notizie del *Liber Pontificalis*, era raffigurata l'effigie del vescovo fondatore Pietro II (*Suaque effigies super valvas eiusdem monasterii (Sancti Andree apostoli) est interius teselis depicta*)

## **Iconologia**

L'intero programma musivo dell'edificio di culto intende esaltare Cristo rappresentato più volte, anche sottoforma di monogramma e di *Agnus Dei*.

Il Cristo presente nella lunetta sopra la porta del vestibolo è stato identificato con il *Christus miles (militans)* o *victor* che calpesta le forze del male, ossia il leone e il serpente: tale iconografia troverebbe un precedente significativo in una pittura scomparsa del Palazzo imperiale di Costantinopoli, dove Costantino era raffigurato nell'atto di trafiggere con la punta della lancia un serpente, simbolo del nemico sconfitto.

Le parole contenute nel libro aperto, retto dal Salvatore, sono state utilizzate da alcuni Padri della chiesa, come Atanasio e Gregorio da Nissa, con chiaro riferimento antieretico.

Secondo Clementina Rizzardi l'intera decorazione esprimerebbe chiari concetti antiariani ribadendo la veridicità della fede ortodossa. Anche la decorazione presente all'interno dell'oratorio esalterebbe l'ortodossia: apostoli, sante e santi, testimoniano infatti i dogmi cristologici e ne diventano custodi e garanti.

L'iscrizione del vestibolo esalta la luce, sia in base alla concezione giovannea di Cristo inteso come luce (Gv 8, 12), sia in linea con la filosofia plotiniana della luce e del colore.

**Maestranze:** è verosimile che qui abbiano lavorato le medesime maestranze che operarono in S. Apollinare Nuovo, come emerge confrontando il volto di Cristo nella Cappella Arcivescovile con quello dei pannelli cristologici nella basilica palatina (DEICHMANN 1969, p. 205). Inoltre, il volto di Felicità appare assai simile a quello della Vergine in trono in S. Apollinare Nuovo.

**Committenza:** Pietro II (494-519)

## **Iscrizioni**

Lungo le pareti occidentale e orientale del vestibolo

AUT LUX HIC NATA EST, AUT CAPTA HIC LIBERA REGNAT.

LEX EST ANTE, VENIT CELLI DECUS UNDE MODERNUM,

AUT PRIVATA DIEM PEPPERERUNT TECTA NITENTEM,

INCLUSUMQUE INBAR SECLUSO FULGET OLIMPO.

MARMORA CUN RADIIS VERNANTUR, CERNE, SERENIS

CUNCTAQUE SIDERE PERCUSA IN MURICE SAXA.

AUCTORIS PRECIO SPLENDESCUNT MUNERA PETRI.

HUIC HONOR, HUIC MERTUM TRIBUIT, SIC COMERE PARVA,

UT VALEANT SPACIIS AMPLUM SUPERARE COACTIS.

NIL MODICUM CHRISTO EST. ARTAS BENE POSSIDET EDES,

CUIUS IN HUMANO CONSISTUNT PECTORE TENPLA.

FUNDAMEN PETRUS, PETRUS FUNDATOR ET AULA.

QUOD DOMUS, HOC DOMINUS, QUOD FACTUM, FACTOR ET IDEM,

MORIBUS ATQUE OPERE. CHRISTUS POSSESSOR HABETUR,

QUI DUO CONSOCIANS MEDIATOR REDDIT ET UNUM.

HUC VENIENS FUNDAT PARTITUROS GAUDIA LETUS,

CONTRITAM SOLIDANS PERCUSO IN PECTORE MENTIS,

NE IACEAT, SE STERNAT HUMU MORBOSQUE LATENTES

ANTE PEDES MEDICI, CURA PROPERANTE, RECLUDAT.

SEVE METUS MORTIS, VITE FIT CAUSSA BEATE.

(O la luce è qui nata, o prigioniera ha qui libero regno. Forse è luce di prima, donde ora viene beltà di cielo; forse le mura discrete generarono il dì splendente, e il chiuso lume rifulge, esclusi gli esterni raggi. Vedi i marmi fiorire in uno scintillio sereno e i riflessi in ogni pietruzza della purpurea volta.

Brillano i doni di Pietro per la maestria dell'artefice, che ebbe onore, ebbe merito nel disporre le piccole pietre sì da superare in brevi spazi le amplitudini. Senza limite è Cristo: può avere anguste case Quegli i cui santuari stanno nell'umano petto. Fondamento della sacra aula, fondatore è Pietro. Il ricetta vale il ricevente la fattura il Fattore: per la virtù e per l'opera, possessore è da tenersi Cristo, che due meditando consocia e rende uno. Chi viene in questo luogo, pianga, e dal pianto avrà gioia, l'anima invigorendo contrita nel percosso petto. Non sia pigro si prostri; e innanzi ai piedi del medico, poichè la cura preme, mostri le latenti piaghe. Spesso il pensiero della morte è fonte di vita beata. (Traduzione di S. Bottari: BOTTARI 1964, pp. 19-20).

Il testo dell'iscrizione è tratto da Giuseppe Bovini (BOVINI 1970b, p. 42) Si segnala che Laura Lo Prete riporta alcune differenze rispetto alla trascrizione dell'epigrafe di Bovini: *nitentem* al posto di *nitentur*; *iubar* al posto di *inbar*; *marmora cum* al posto di *marmora cun*; *meritum* al posto di *mertum*; *spatiis* al posto di *spaciis*; *caussa beatae* al posto di *caussa beate* (LO PRETE 1964, pp. 38-40).

Sul *codex* aperto retto da Cristo, nella lunetta del vestibolo:

EGO SVM VIA, VERITAS ET VITA

(Gv 14, 6)

In corrispondenza dei clipei contenenti i ritratti degli Apostoli, dei santi e delle sante:

- sottarco orientale: IOHANNIS – IACOBVS – PAVLVS – PETRVS – ANDREAS – PHILIPPVS
- sottarco occidentale: SIMON CANANEVS – TADDEVVS – IACOBVS – THOMAS – MATHHEVS – BARTHOLOMEVS
- sottarco meridionale: CRISANTVS – CRISOGONVS – POLYCARPVS – COSMAS – DAMIANVS – CASSIANVS
- sottarco settentrionale: CECILIA – EUGENIA – EUFEMIA – DARIA – PERPETUA – FELICITA

Estradosso del catino absidale: monogramma da sciogliere in PETRVS EPISCOPVS.

### **Strati di sottofondo**

Non si possiedono informazioni precise sul numero e sulle caratteristiche degli strati di preparazione originali del rivestimento musivo della cappella Arcivescovile. Tuttavia, in linea generale per analogia con gli altri mosaici dello stesso periodo a Ravenna di cui si hanno maggiori informazioni sulle malte sottofondali o facendo riferimento agli studi di Giuseppe Gerola (GEROLA 1917), si può affermare che gli impasti sono certamente costituiti da un legante di calce, che vengono raffinati, via via dal primo strato fino a quello di allettamento, nella composizione dell'aggregato.

### **Tessere**

Attualmente, non sono disponibili studi sulla classificazione e la descrizione sistematica dei materiale musivi della decorazione parietale della Cappella Arcivescovile. In linea generale, dall'osservazione della superficie e di alcuni particolari fotografici si evidenzia un impiego prevalente di paste vitree. Per i turchesi, i rossi, le varie tonalità dei verdi, i gialli, sono state impiegate paste vitree di cui, tuttavia, non è possibile definire con precisione la loro caratterizzazione senza un'osservazione diretta e ravvicinata delle tessere.

Le tessere dorate hanno vetro di supporto trasparente tendente al verde.



## **Stato di conservazione e restauri**

**IX secolo:** Si realizza un'iscrizione collocata in corrispondenza della lunetta al di sopra della porta di ingresso della cappella, a sostituzione e memoria dell'effigie del fondatore del monumento, il vescovo Pietro II, il cui ritratto, realizzato a mosaico, è espressamente ricordato dal protostorico ravennate Andrea Agnello (LP.HE., p. 313; GEROLA 1932, p. 73; RICCI 1934, p. 10; DEICHMANN 1974, p. 199).

**XII secolo:** Si eseguono ridipinture in diversi punti della superficie musiva. I mosaici della volta vengono integrati con nuove tessere, con un intervento realizzato, presumibilmente, dai mosaicisti che operano negli stessi anni nella Basilica Ursiana e successivamente completata con pigmenti aventi lo scopo di uniformare le integrazioni con l'originale (GEROLA 1932, p. 106; RICCI 1934, pp. 22-23).

**1568:** È presumibile che lo stato di conservazione in cui si trovano i mosaici sia in condizioni particolarmente degradate (IANNUCCI 1991, p. 214). Il Cardinale Giulio della Rovere commissiona importanti lavori di rinnovamento architettonico dell'edificio; viene aperto un nuovo ingresso prevedendo l'apertura di un nuovo ingresso in corrispondenza del vano in precedenza utilizzato come abside. Luca Longhi esegue interventi di integrazione pittorica, al posto dei mosaici delle lunette settentrionale e meridionale, essendo deteriorati. Il 30 maggio 1568 il Cardinale della Rovere riconsacra la cappella (RICCI 1934, p. 10; BOVINI 1990, p. 81; IANNUCCI 1991, p. 214).

**1643:** Nel 1643 il Cardinale Luigi Capponi commissiona il rinnovamento della cappella prevedendo l'ampliamento dell'ingresso fatto aprire dal Cardinale Giulio della Rovere, nel 1568, in corrispondenza dell'abside. Il nuovo sottarco viene decorato con figure dipinte di sant'Apollinare, san Lorenzo e san Luigi di Francia. Si eseguono estese ridipinture, che saranno poi considerate di scarso valore ed eliminate nei restauri condotti da Giuseppe Gerola nel primo quarto del XX sec. Si tratta di integrazioni pittoriche eseguite in corrispondenza delle diverse lacune della superficie musiva, sconfinanti, in alcuni casi, al di sopra di parti a mosaico ancora parzialmente intatte. Alcuni pittori, che proprio in quegli anni lavorano per il cardinale Capponi, sono indicati come possibili autori di questi interventi: Girolamo Curti, Angelo Michele Colonna, che dipingono una sala dell'Episcopio, Andrea Seghizzi, Giovan Battista Vanni, Giovan Battista Barbiani che lavorano nel palazzo Arcivescovile e nel Duomo (RICCI 1934, pp. 8-14, 19; IANNUCCI 1991, p. 215).

**XVII secolo:** La figura del Cristo guerriero eseguito a mosaico e collocato nella lunetta del vestibolo, viene integrata pittoricamente, realizzando, nella parte inferiore della figura, una lunga tunica a pieghe, travisando, in questo modo, l'originale figurazione che prevedeva il Salvatore abbigliato in vesti militari (BACCHINI 1708, p. 38; IANNUCCI 1991, p. 221).

**1708 – 1796:** Nel 1708 si documenta la presenza di un'iscrizione, collocata nella parete lunga del vestibolo, eseguita in pittura a sostituzione degli stessi versi originariamente realizzati a mosaico. Non è possibile datarne con certezza l'esecuzione pittorica. Si ritiene che possa essere stata realizzata per interessamento dell'arcivescovo Capponi nel 1643, dopo il ritrovamento di alcuni lacerti musivi in occasione del riadattamento dell'ambiente da lui patrocinato. Dal 1708 è documentata la presenza dell'altare in corrispondenza del muro di fondo del vestibolo. Un importante acquarello di Domenico Barbiani, mostra chiaramente lo stato di conservazione in cui la volta del sacello si trova a metà del XVIII secolo: manca la parte inferiore dell'angelo che si colloca tra i simboli di Marco e di Luca; la testa del leone di san Marco; le immagini clipeate dei santi Policarpo, Cosma e Damiano e una delle due pecore (LP.HE., p. 313; BACCHINI 1708, p. 38; RICCI 1934, pp. 5, 32).

**1734 – 1796:** Nel 1734, per interessamento dell'Arcivescovo Nicolò Farsetti, si interviene eliminando la pala d'altare realizzata da Luca Longhi nel 1558 e sostituendola con frammenti musivi provenienti dall'abside della distrutta Basilica Ursiana, ossia la Vergine orante e i due frammenti di teste di santi. Rimarranno qui fino all'intervento novecentesco di Gerola. Domenico Barbiani risarcisce alcune

lacune musive con interventi pittorici. (BACCHINI 1708, p. 38; BELTRAMI 1783, p. 38; TARLAZZI 1852, p. 72; GEROLA 1932, pp. 81, 106; DEICHMANN 1974, pp. 199-200)

**Ante 1903:** Corrado Ricci commissiona ad Alessandro Azzaroni e Giuseppe Zampiga di redigere una relazione sullo stato dei mosaici. I restauratori sottolineano lo stato precario del monumento, confermando quanto messo già in evidenza dal Ricci. In tale relazione vengono descritti in modo dettagliato i rifacimenti e le dipinture della frammentaria superficie musiva. In particolare, la volta a botte del vestibolo è dipinta per metà; la figura di Cristo nella lunetta dell'ingresso ha la parte inferiore dipinta così come la fascia che la circonda, almeno per metà. Inoltre, è del tutto mancante la decorazione musiva parietale sugli altri lati dell'ardica. Sono dunque poche le parti in mosaico rimaste intatte. Necessitano di restauro i quattro simboli degli evangelisti così come il fondo a tessere d'oro, anche questo molto dipinto (RICCI 1934, pp. 16-18).

**1911 – 1930:** La decorazione musiva è in gran parte sporca e il mosaico è caratterizzato da lacune e mancanze di tessere, in alcuni casi integrate a pittura. Le integrazioni pittoriche si estendono in diverse parti al di sopra delle tessere musive originarie. Si notano anche problemi riguardanti perdite di adesione del mosaico dagli strati di sottofondo (GEROLA 1932, pp. 106-109).

Nella vasta campagna di lavori che mirano al ripristino della cappella Arcivescovile, in particolare della sua originaria strutturazione architettonica, la decorazione musiva è oggetto di importanti lavori di restauro. Le operazioni di pulitura, avviate dal Gerola nel 1911, permettono di riscoprire numerosi frammenti di mosaico precedentemente occultati. Vengono recuperati frammenti in corrispondenza delle lunette dipinte, i cui mosaici erano stati smantellati per far posto ai dipinti di Luca Longhi. Vengono recuperati altri frammenti musivi in corrispondenza del catino absidale, il cui mosaico aveva subito numerosi danni in conseguenza dei lavori di apertura di un ingresso nel 1643.

Vengono puliti i mosaici della volta del vestibolo, scoprendo motivi e dettagli completamente occultati o travisati dalla pittura. Lungo le pareti lunghe si ritrovano le tracce di due zone in mosaico blu, divise in fasce da righe celesti e iscrizioni, in ciascuna fascia, in lettere d'oro. Di queste si ritrovano le ultime lettere superstiti che dimostrano trattarsi dei venti versi riportati dall'Agnello, distribuiti cinque per cinque lungo le pareti.

Nella lunetta con la figura del Cristo, dopo aver eliminato la ridipintura della parte inferiore (una pittura di scarso valore che completava la figura del Salvatore con una tunica a pieghe), Gerola, accertatosi dall'esame delle parti restanti che si trattava in origine di un vestito militare, sostituisce alla tunica la veste corta e i calzari militari con le gambe nude, realizzata in pittura. Sulla base dei ritrovati frammenti musivi dell'abside, si realizza un importante rifacimento in stile della sua decorazione musiva raffigurante motivi a stelle su fondo blu scuro (GEROLA 1932, pp. 106-109; RICCI 1934, pp. 21, 25, 26).

**1965:** nel 1965 si interviene nuovamente in corrispondenza delle volte dell'ardica e del sacello. L'intervento, realizzato dal Gruppo Mosaicisti ravennate, si occupa di integrare con tessere musive i restauri, eseguiti in pittura, di Azzaroni e Zampiga. Si tratta di un intervento di limitata estensione, riguardante esclusivamente le parti decorative e ripetitive, non si interviene in corrispondenze delle altre iconografie già integrate a finto mosaico (IANNUCCI 1991, p. 230).

## **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Petri*, p. 313; CP.TR., *Vita Petri*, pp. 149-150; BACCHINI 1708; BELTRAMI 1783; TARLAZZI 1852; WILPERT 1917, p. 47, tav. 89; GEROLA 1932; RICCI 1934; OTTOLENGHI 1957, p. 15; CECHELLI 1960a, p. 752; BOTTARI 1964, pp. 19-20; BOVINI 1964a, pp. 25-34; DEICHMANN 1969; BOVINI 1970b, pp. 45-53; DORIGO 1971, pp. 256-257; DEICHMANN 1974; FARIOLI 1977, pp. 74-81; DEICHMANN 1989, pp. 183-188; RIZZARDI 1989b; IANNUCCI 1991; RIZZARDI 1991, pp. 371-372; RIZZARDI 1993, pp. 397-398; ORTALI 1997; RIZZARDI 2010, pp. 50-55; RIZZARDI 2011, pp. 106-115; SOTIRA 2013b; KNIFFITZ 2013, pp. 184-186.

### III.1.11 BASILICA DI S. AGATA MAGGIORE (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Archidiocesi di Ravenna e Cervia.

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Via Mazzini, n. 46 (Fig. 105)

Coordinata x 12° 20' 09"

Coordinata y 44° 41' 37"

#### **Note storiche**

La costruzione della chiesa di S. Agata Maggiore, basilica a tre navate (Fig. 106) viene attribuita da Andrea Agnello al vescovo Giovanni I Angelopte (477-494).

Il fatto che sia stata dedicata alla martire di origine catanese Agata si può ricondurre al fatto che la chiesa ravennate avesse importanti patrimoni proprio in Sicilia.

L'abside risale a due diverse fasi costruttive: la parte inferiore risale all'ultimo quarto del V secolo, mentre quella superiore, realizzata con mattoni tipici dell'età giustiniana, potrebbe essere attribuita all'epoca dell'Arcivescovo Agnello che qui risiedette e svolse le funzioni di diacono (557-570).

L'abside doveva essere ornata di mosaici, come testimoniano sia il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, sia il Fabri: tali mosaici, in seguito ad un terremoto avvenuto nel 1668, crollarono. Di essi restano alcuni frammenti negli intradossi delle cinque finestre absidali e un disegno di Cesare Ponti, pubblicato dal Ciampini nel *Vetera Monumenta*.



Figura 105

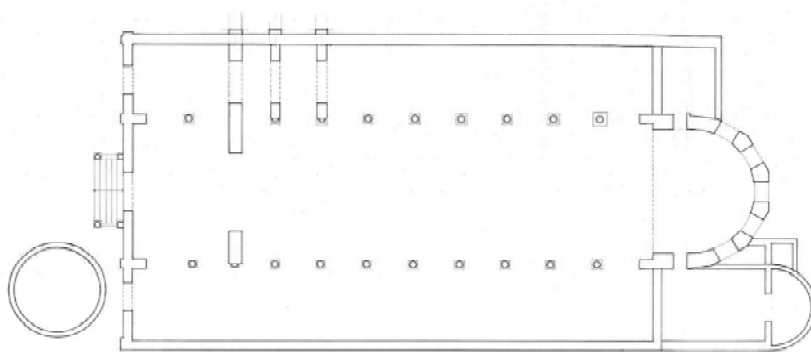


Figura 106

**Cronologia:** fine V – metà VI secolo

#### **Iconografia**

Della decorazione musiva, recentemente, Clementina Rizzardi ha proposto una nuova restituzione grafica, sulla base del disegno del Ciampini e di quanto testimoniato dalle fonti letterarie (Fig. 107, ricostruzione Rizzardi – Sotira 2011).

Nella parte inferiore del catino absidale, fra i *subsellia* e la banchina delle finestre, era raffigurato il vescovo Giovanni I Angelopte, nell'atto di celebrare la messa, verosimilmente dietro un altare,

affiancato da un angelo che gli offriva un calice: tale scena doveva essere assai simile a quella scomparsa nella parte inferiore dell'abside della basilica di S. Giovanni Evangelista.

Negli intradossi delle cinque finestre absidali restano ancora frammenti di cornici musive caratterizzate da motivi geometrici e fitomorfi: nelle due finestre laterali, su uno sfondo giallo-oro, spicca un serto d'alloro stilizzato, mentre in quelle centrali, su uno sfondo blu, spiccano "borchie" collegate da volute contrapposte, oppure rombi collegati da clipei con inscritte croci ad estremità patenti: per le immagini dei mosaici dei sottarchi

Al centro del catino absidale, su uno sfondo aureo, era rappresentata una teofania: Cristo, con il capo nimbo e crucisegnato, era assiso su un trono a lira ornato da pietre preziose e dotato di suppedaneo a due gradini. Indossava una veste bianca ornata da *clavi* dorati e un manto purpureo recante la gammadia Γ. La mano destra era alzata in segno di benedizione, mentre con la sinistra reggeva il rotolo dei sette sigilli.

Cristo era fiancheggiato da arcangeli, anch'essi con il capo nimbo, in posizione frontale e simmetrica; ciascuno di essi teneva una canna aurea e indossava tunica e pallio bianchi.

Le tre figure poggiavano i piedi su un prato paradisiaco caratterizzato da rose e gigli.

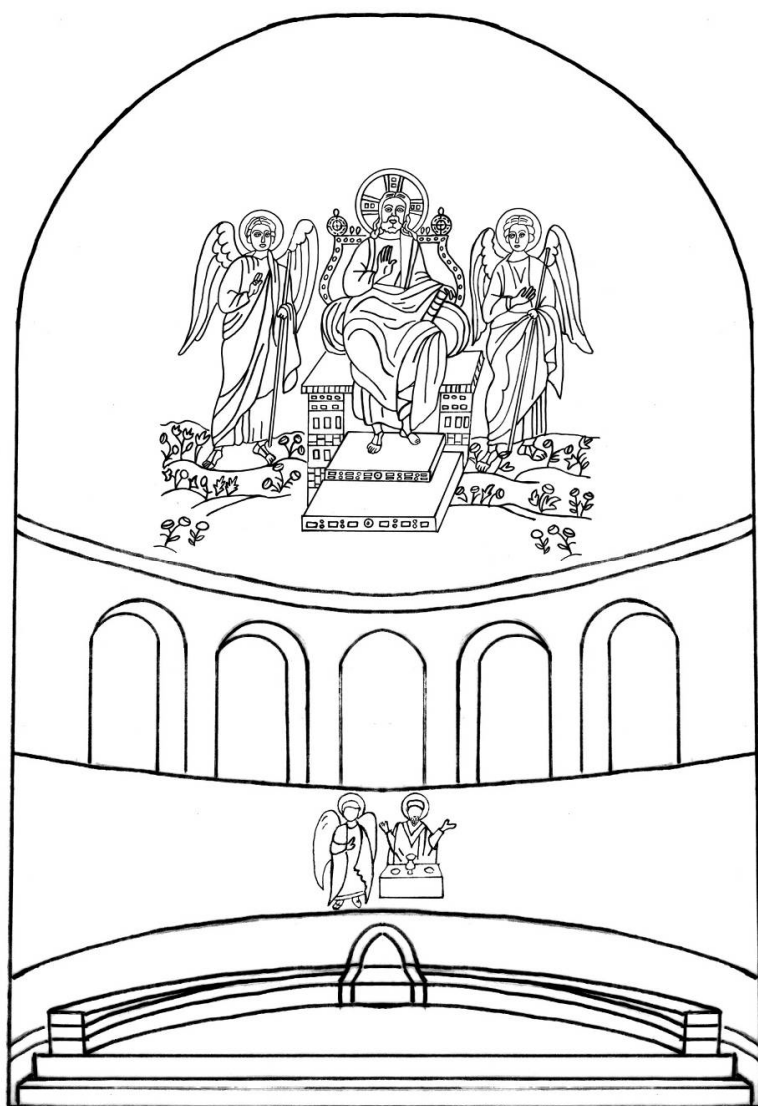


Figura 107

### **Iconologia**

La teofania del catino absidale, collegandosi a quella del catino absidale di S. Michele in Africisco, poteva avere la funzione di esaltare il dogma ortodosso, dopo la fine del dominio ariano.

### **Committenza**

I mosaici si devono probabilmente a due diversi committenti: la parte inferiore dell'abside al vescovo Giovanni I, mentre la parte superiore, compresi gli intradossi delle finestre, ad Agnello.

### **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Johannis*, pp. 307 ss.; CP.TR., *Vita Johannis*, pp. 131-132; FABRI 1664; CIAMPINI 1699, tav. XLVI; BOVINI 1956b, p. 24; MAZZOTTI 1967, pp. 233-234; BOVINI 1969a; DEICHMANN 1976; PASI 1983; RUSSO 1989; ZANOTTO 2007, pp. 492-493; RIZZARDI 2011, pp. 115-118; FOURLAS 2012, pp. 286-292.



### III.1.12 BASILICA DI S. MARIA MAGGIORE (MOSAICI SCOMPARSI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Archidiocesi di Ravenna e Cervia.

**Localizzazione:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Via Galla Placidia (Fig. 108).

Coordinata x 12° 19' 72"

Coordinata y 44° 42' 11"

#### **Note storiche**

L'attuale edificio di culto (Fig. 109-111), collocato a est della basilica di S. Vitale, è una ricostruzione seicentesca (1671), per la realizzazione della quale dell'antica basilica vennero reimpiegati l'area absidale, le colonne e i capitelli. La fondazione della chiesa originaria si colloca cronologicamente fra il 526 – anno in cui il vescovo Ecclesio, su ordine di Teoderico, compì un viaggio a Costantinopoli con papa Giovanni ed altri vescovi, allo scopo di convincere l'imperatore Giustino I a revocare i provvedimenti presi contro gli Arian – e il 532, anno di morte dello stesso Ecclesio.

Originariamente, la chiesa doveva presentare pianta cruciforme, con transetto.

La decorazione musiva andò distrutta nel 1550, come riferisce Girolamo Rossi.



Figura 108

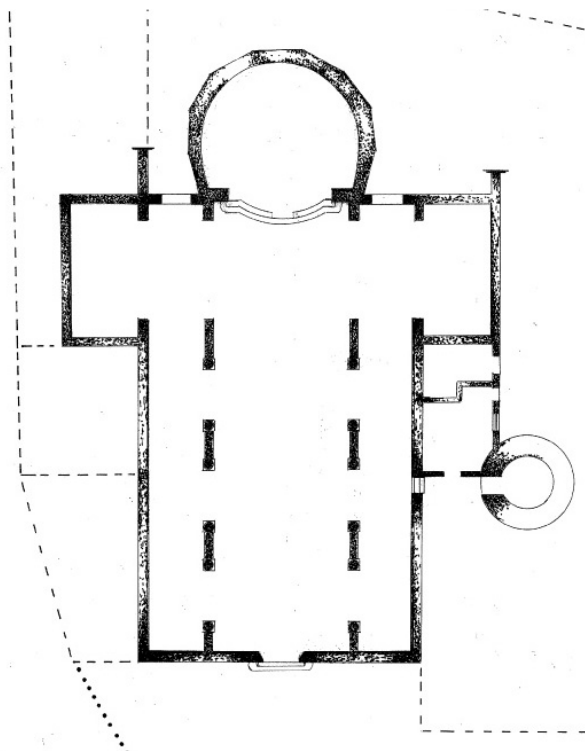


Figura 109

**Cronologia:** 526-532

#### **Iconografia**

La decorazione musiva doveva rivestire sia il catino absidale, sia l'arco trionfale. E' possibile ricostruire quella del catino absidale grazie al supporto delle fonti storico-letterarie. Il protostorico Andrea Agnello afferma che qui doveva trovarsi la *effigies sanctae Dei Genitricis, cui simile numquam potuit humanis oculis cunspicere* (l'immagine della santa Madre di Dio, simile alla quale non è possibile vederne altre). Nel catino absidale, accanto alla Vergine assisa su un trono con il Bambino sulle ginocchia, doveva essere rappresentato anche il vescovo Ecclesio, nell'atto di offrire alla Vergine e al Figlio il modellino della chiesa da lui commissionata e fatta erigere (Fig. 110, ricostruzione Rizzardì – Sotira 2011).

Analogamente ad altre scene teofaniche, la Vergine doveva essere ipoteticamente affiancata da due arcangeli.

La *frons*, ossia l'arco trionfale, doveva essere *ex auro ornata*, ossia caratterizzata da un fondo

aureo.



Figura 110

### **Iconologia**

Il tema iconografico del catino absidale aveva lo scopo di esaltare il ruolo di Maria come Madre di Dio, dichiarata *Theotokos* dopo il Concilio di Efeso del 431 e successivamente in occasione di quello di Calcedonia (451), allo scopo di ribadire fortemente la natura umana e divina di Cristo.

### **Committenza**

L'edificio di culto originario venne commissionato dal vescovo Ecclesio, al suo ritorno da un viaggio a Costantinopoli.

### **Iscrizioni**

Ai piedi della Vergine era possibile leggere il seguente epigramma di consacrazione:

VIRGINIS AVLA MICAT CHRISTVM QVE CEPIT AB  
ASTRIS  
NVNCIVS E CELIS ANGELVS ANTE FVIT  
MISTERIVM VERBI GENETRIX ET VIRGO PERENNIS  
AVCTORISQVE SVI FACTA PARENS DOMINI  
VERA MAGI, CLODICI, MORS, VITA FATENTVR  
CVLMINA SACRA DEO DEDICATA ECCLESIVS



Figura 111

(Splende la chiesa della Vergine che ricevette Cristo dagli astri / ne fu il primo nunzio l'angelo venuto dal cielo / Mistero, La Genitrice del Verbo e la sempre Vergine / è divenuta la Madre del suo Creatore e Signore. / Riconoscono la verità i magi, gli zoppi, i ciechi, la morte e la vita. A Dio Ecclesio consacra il sacro edificio).

### **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Ecclesii*, p. 196, 202; CP.TR., *Vita Ecclesii*, pp. 163-164, 166; RUBEUS 1589, p. 153-155; FABRI 1664, pp. 225, 253-254; FABRI 1678, p. 73; ZIRARDINI 1908-1909, pp. 78-80; MAZZOTTI 1960, pp. 148-152; BOVINI 1970a, pp. 183-186; DEICHMANN 1976, pp. 343-348; CORTESI 1983, pp. 49-76, RIZZARDI 2011, pp. 119-122.



### III.1.13 BASILICA DI S. MICHELE IN AFRICISCO

**Condizione giuridica dei mosaici del catino absidale e dell'arco trionfale:** proprietà della Repubblica Federale di Germania.

**Localizzazione:** Bode Museum, Am Kupfergraben 1, 10178 Berlin, Deutschland (Fig. 112).

Coordinata x 13° 39' 40"

Coordinata y 52° 52' 19"



Figura 112



Figura 113

**Condizione giuridica della testa di Cristo:** proprietà del Regno Unito.

**Localizzazione:** Victoria & Albert Museum, Cromwell Road, South Kensington, SW7 2RL London, United Kingdom (Fig. 113)

Coordinata x 0° 10' 19"

Coordinata y 51° 28' 48"

**Condizione giuridica delle teste degli Arcangeli Michele e Gabriele:** proprietà della Provincia di Venezia, Palazzo Ca' Corner, San Marco 2662

**Localizzazione:** Museo Provinciale, Piazza Torcello, 30012 Torcello (VE) (Fig. 114)

Coordinata x 12° 41' 92"

Coordinata y 45° 49' 82"



Figura 114



Figura 115

**Provenienza:** Italia, Emilia Romagna, 48121 Ravenna, Via IV Novembre, Basilica di S. Michele in Africisco (Fig. 115)

Coordinata x 12° 19' 91"

Coordinata y 44° 41' 86"



### Note storiche

La chiesa di S. Michele in Africisco venne finanziata da Giuliano Argentario e da un certo Bacauda (forse genero dello stesso Giuliano), come ricorda anche il protostorico Andrea Agnello nel suo *Liber pontificalis Ecclesiae Ravennatis*. Si tratta di uno degli edifici più antichi superstiti di età giustiniana. L'edificio di culto è dedicato all'Arcangelo Michele e la sua consacrazione, ad opera di Massimiano, risale al 7 maggio 545.

I mosaici del catino absidale e dell'arco trionfale, che nel 1843 furono acquistati per 200 scudi dal barone tedesco Nicolas von Minutoli, per conto del Kaiser Federico Guglielmo IV, furono strappati e trasportati dapprima a Venezia, presso Palazzo Sanudo, e, solo dopo molto tempo, giunsero al Kaiser Frederick Museum di Berlino, in seguito chiamato Bode Museum.

La chiesa era a pianta quadrangolare, di dimensioni ridotte, con abside poligonale esternamente e semicircolare internamente (Fig. 116).

Ciò che rimane della struttura originaria della basilica (abside e tre arcate sostenute da due pilastri) è attualmente inglobato nel negozio di abbigliamento *Max Mara*, sito in via IV Novembre, non lontano dal Mercato coperto.

Nel 1856 presso il Victoria & Albert Museum di Londra viene registrata l'acquisizione di un lacerto musivo con una testa virile, ritenuto proveniente dalla basilica di S.

Ambrogio a Milano, ma successivamente identificato come l'originale testa del *Christus Victor* proveniente da S. Michele in Africisco.

Nel 1884, lo zar Alessandro III compra a Parigi un frammento musivo raffigurante un angelo, probabilmente appartenente all'arco trionfale di S. Michele in Africisco, attualmente conservato al Museo dell'Hermitage di S. Pietroburgo (Fig. 124).

Tra il 1891 e il 1892 il direttore del Museo di Torcello acquista due teste virili, successivamente identificate come le teste originali degli arcangeli Michele e Gabriele.

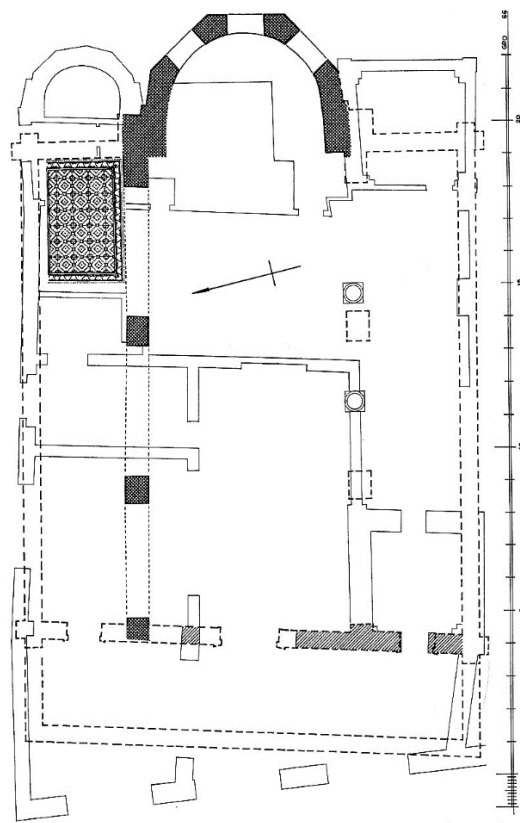


Figura 116



Figura 117

**Cronologia:** 537 – 545.

### **Iconografia**

*Catino absidale* (Berlino – Bode Museum)

Nel catino absidale (Fig. 117) campeggiano tre figure in posizione frontale, su uno sfondo aureo che nella parte inferiore si tramuta in un verde prato dolcemente ondulato, cosparso di gigli bianchi e di fiori vermigli. Il personaggio centrale,





Figura 118

Cristo, è imberbe, ha il capo nimato e indossa una tunica blu con clavi d'oro, e un manto rosso purpureo (Fig. 118); regge con la mano destra una lunga croce gemmata e con la sinistra un *codex* aperto. Il Salvatore è affiancato dagli Arcangeli Michele e Gabriele, identificati da iscrizioni e caratterizzati da grandi ali bicrome abbassate: entrambi presentano il capo nimato e reggono con la mano sinistra una lunga verga aurea; la destra è alzata in gesto di *acclamatio*. Indossano una tunica chiara e sono avvolti dal pallio, drappeggiato in maniera diversa e decorato dalla gammadia H. Secondo Silvia Pasi, tale composizione teofanica è una chiara espressione dell'iconografia bizantina: è perfettamente equilibrata e risponde alle leggi della simmetria e dell'isocefalia, mentre le tre figure sono legate tra loro da un rapporto puramente concettuale.

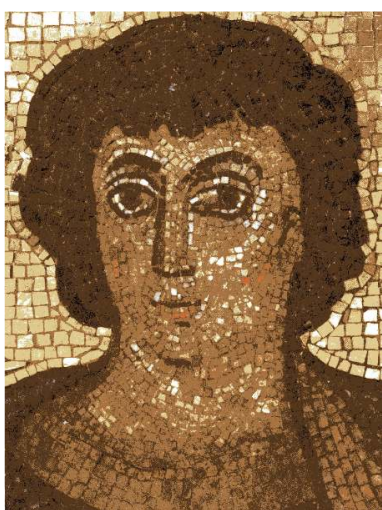


Figura 119



Figura 120



Figura 121



Le teste originarie di Michele e Gabriele (Figg. 120-121) sono conservate presso il Museo Provinciale di Torcello, mentre quella del Cristo al Victoria & Albert Museum di Londra (Fig. 119).

L'arco semicircolare descritto dalla calotta absidale è decorato da un largo bordo con fondo scuro: vi sono raffigurati racemi vegetali intrecciati, tra i quali sono dieci colombe; al culmine dell'arco spicca, entro un medaglione, l'Agnello.

#### *Arco trionfale* (Berlino – Bode Museum)

La decorazione musiva dell'arco trionfale (è divisa in due registri sovrapposti: nel registro superiore, al centro compare Cristo dal volto severo e barbato, con il capo nimbo e crucisegnato e con vesti color porpora, mentre siede su un basso trono gemmato dotato di suppedaneo. Con la mano sinistra regge un *codex* chiuso, mentre tiene la destra alzata in atteggiamento benedicente. Ai lati del Messia stanno gli arcangeli: quello alla sua destra impugna con la sinistra una canna sormontata da una spugna, mentre quello alla sua sinistra regge una lancia: lancia e spugna sono frutto di un arbitrario restauro, dunque non rispecchiano l'iconografia originaria. Seguono, a sinistra e a destra del Cristo, rispettivamente quattro e tre angeli, privi di nimbo, con tuniche bianche e palli bianchi; questi sono raffigurati nell'atto di suonare una lunga tromba d'oro. Tutti hanno i piedi nascosti da nuvole azzurre, verdi e rosse. I lembi inferiori delle vesti sono decorati da gammadia, ossia lettere greche, in particolare la Γ e la Η.

Nel registro inferiore erano raffigurati, da un lato san Cosma e dall'altro san Damiano. Dei due santi oggi rimane solo il nome, mentre le loro sagome, in occasione dei restauri del 1951-1952, sono state coperte con un colore neutro.



Figura 122

#### *Angelo con giglio* (S. Pietroburgo – Museo dell'Hermitage)

Il lacerto musivo rappresenta un angelo volto di tre quarti, privo di nimbo, che pare reggere con entrambe le mani un ramo fiorito. I capelli sono cinti da una candida *taenia*. Sui bordi inferiori del pallio sono collocate due gammadia (BOVINI 1971bis, p. 217).





Figura 123

## **Iconologia**

Secondo Klaus Wessel, l'intera decorazione ha come scopo quello di esaltare la natura divina e umana del Cristo, contrapponendosi palesemente all'eresia ariana. Anche secondo Giuseppe Bovini, il mosaico del catino absidale esalterebbe il Cristo vincitore, in particolare, sull'eresia ariana: nel *codex* aperto, tenuto in mano dal Salvatore, si legge infatti una frase giovannea che esalta l'uguaglianza, negata da Ario, fra Padre e Figlio.

Secondo il Montanari il testo giovanneo riportato sul *codex* ha anche lo scopo di porsi contro i Tre Capitoli, in base alla politica di Giustiniano e Massimiano.

Bovini ritiene che nel registro superiore dell'arco trionfale sia rappresentata una scena apocalittica, mentre in quello inferiore, la scelta di porre i santi Cosma e Damiano sia da collegarsi alla diffusione del loro culto nel VI sec.: secondo la tradizione, infatti, l'imperatore Giustiniano sarebbe stato guarito da una grave malattia grazie alla loro intercessione.

Secondo Clementina Rizzardi, tutta la scena intende affermare in modo categorico non solo la vittoria militare sui Goti da parte dei Bizantini, ma anche e soprattutto il dogma della consustanzialità fra Padre e Figlio, nonché quello della Trinità, propagandati fin dal IV sec. da molti Padri della Chiesa, nell'ambito della lotta antiariana. Ciò è chiaramente evidenziato, rispettivamente, dall'iscrizione che compare sul codice retto dal Cristo e dalla presenza della gammadia Γ sul suo pallio, che corrisponde al numero tre.

Secondo Klaus Wessel, la decorazione dell'arco trionfale riprende il testo apocalittico di san Giovanni e, in particolare, vuole indicare il giudizio finale in cui il Salvatore si imporrà sugli ariani e li punirà. Giuseppe Bovini ritiene che la scena rappresenti l'episodio ricordato da san Giovanni nell'Apocalisse: gli angeli suonano le sette trombe prima del giudizio finale e della fine dei tempi.



Recentemente Clementina Rizzardi ha sottolineato che il Cristo raffigurato nel catino absidale appare come il Salvatore dell'intero universo, mentre quello dell'arco trionfale assume i caratteri di giudice, in vista del giudizio finale.

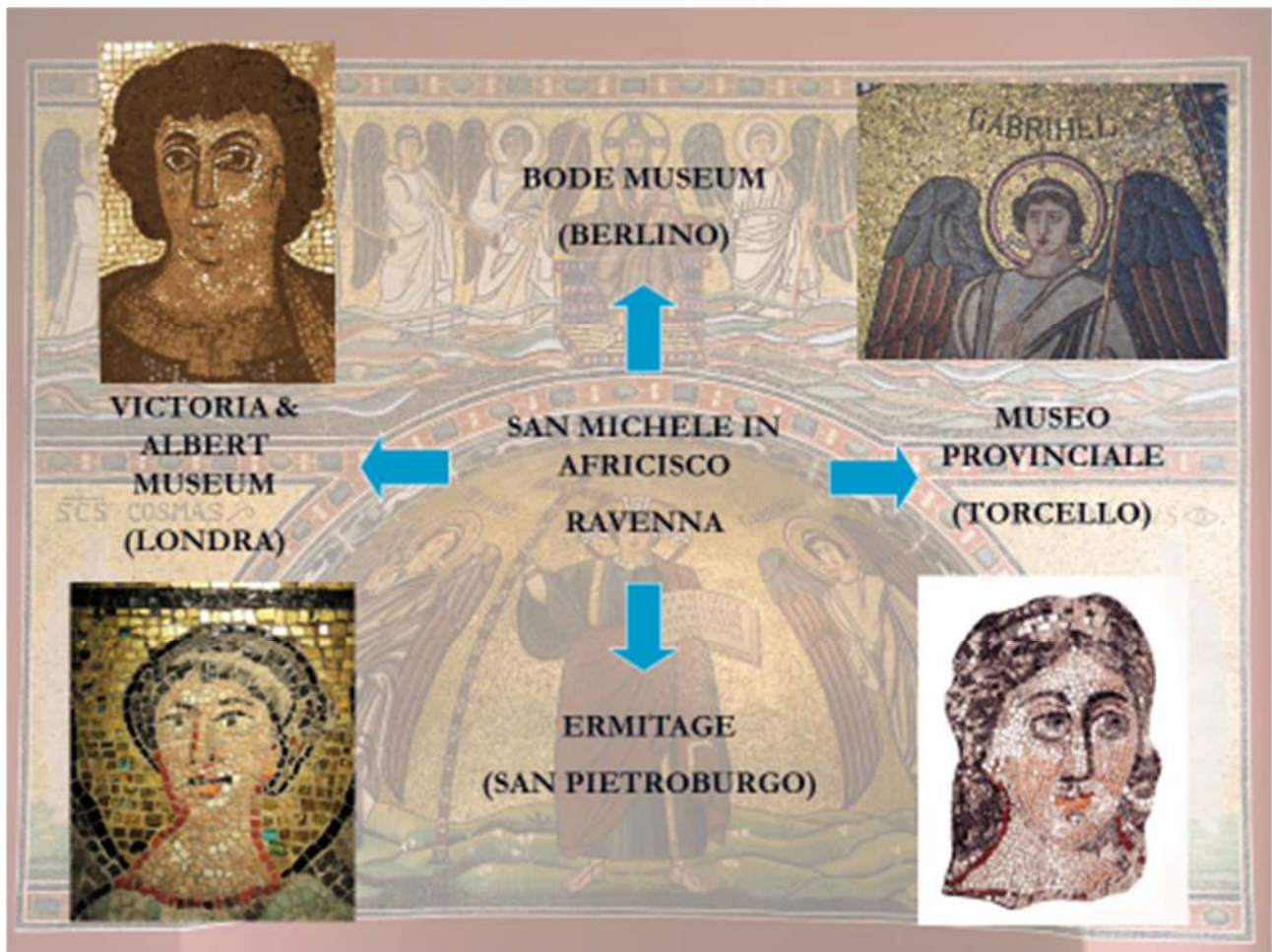


Figura 124

### Maestranze

Maestranze bizantine di S. Michele in Africisco (WESSEL 1961, pp. 369-392); maestranze ravennati di S. Michele in Africisco (LAZAREV 1967, pp. 78-79).

### Committenza

Vittore fu vescovo di Ravenna dal 537 al 15 febbraio del 545, data della sua morte. Presumibilmente, è in questo lasso di tempo che deve essere stata costruita la chiesa di S. Michele in Africisco che, come testimonia il protostorico Andrea Agnello, è stata dedicata a san Michele Arcangelo il 7 maggio del 545.

Il vescovo Massimiano entrò nella città di Ravenna nel 546, quando la chiesa di S. Michele in Africisco era già stata dedicata all'arcangelo omonimo. Probabilmente, come riferisce anche il protostorico Andrea Agnello, Massimiano operò la *consecratio* della chiesa già commissionata dal suo predecessore Vittore.

## **Iscrizioni**

- Sul *codex* aperto, retto dal Cristo:

QUI VIDIT ME VIDIT ET PATREM

EGO ET PATER VNVM SVMVS

Si tratta di due passi tratti dal Vangelo di Giovanni (Gv. 14,9; 10,30).

- Sopra la testa dell'Arcangelo a sinistra:

MICHAHEL

- Sopra la testa dell'Arcangelo a destra:

GABRIHEL

- Sopra la sagoma nel rinfiango sinistro dell'arco trionfale:

SCS COSMAS

- Sopra la sagoma nel rinfiango destro dell'arco trionfale:

SCS DAMIANVS

## **Strati di sottofondo**

Non sono disponibili informazioni sul numero e sulla composizione degli strati di sottofondo della decorazione musiva.

## **Tessere**

Il tessellato è composto prevalentemente da materiale vetroso di vario genere: paste vitree opache e trasparenti, tessere a lamina metallica, ecc.

Nelle teste originali degli arcangeli Michele e Gabriele sono impiegate tessere a foglia metallica d'argento. La pasta vitrea impiegata è viola, verde-grigio, rossa, arancione e bianca (ANDREESCU-TREADGOLD 2007, p. 136; HENDERSON 2007, pp. 325-335).

## **Stato di conservazione e restauri**

**1200-1699:** Fra il XIII e il XVI secolo l'edificio necessitò di diversi restauri, per via dello stato di conservazione precario, secondo quanto emerge dalle relative fonti. La prima riproduzione del mosaico di S. Michele in Africisco è un'incisione riportata nei *Vetera Monimenta* (1699) di Giovanni Giustino Ciampini: pur sembrando abbastanza ben conservato, appare incompleto in alcune parti e restaurato. Il Ciampini segna con la lettera D la parte inferiore della veste e i piedi del Cristo imberbe nel catino absidale, indicando una zona non più esistente, tuttavia si può ipotizzare l'esistenza di una patina di sporco tale da non lasciar vedere allora questo particolare, dato che nei disegni successivi viene riportato integro. Il Cristo barbato nella fascia superiore è segnato molto più chiaro, forse perché già allora molto rovinato e poco visibile. Un'altra lettera D a fianco della scritta *Damianus* vuole indicare una zona probabilmente ridipinta, ossia la figura di san Damiano e il suo fondo dorato (RICCI 1905, p. 142; RICCI 1937bis, p. 31 nota 2; WESSEL 1961, p. 370). I primi importanti restauri nella chiesa di S. Michele in Africisco risalgono al 1215, come testimonia una pergamena del fondo Portuense. Nel corso del XVI sec., secondo quanto riferisce Girolamo Fabri nelle *Sagre Memorie* di Ravenna antica, la chiesa viene nuovamente, quanto genericamente, assai restaurata. Un altro intervento di rifacimento, non meglio databile se non tra XVI sec. e XVII sec., si può evincere dall'incisione riportata da Giovanni Ciampini. È interessante notare che nell'incisione sono riportate scorrettamente le colombe dell'intradosso, ovvero le sei dalla parte sinistra guardano verso il Cristo al centro dell'abside, mentre le sei dalla parte destra sono rivolte verso l'esterno (FABRI 1664; RICCI 1905, p. 142; RICCI 1937bis, pp. 6-7; p. 31 nota 2; WESSEL 1961, p. 370).

**1805 – 1844:** Nel 1805 la chiesa, in notevole stato di degrado, viene interdetta al culto a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi dovute a Napoleone. Nel 1812 viene parzialmente venduta per 80 scudi a un certo Andrea Cicognani che utilizza la navata sinistra per ricavarvi delle botteghe per la vendita di pesce.

Nel 1816 Pompeo Raisi, descrivendo il mosaico dell'abside e dell'arco trionfale, ne parla ancora come del più conservato e bello della città. Nel 1840, in quanto proprietario di S. Michele in Africisco, il comune di Ravenna vende la restante e più pregevole parte della chiesa all'amministratore civico ed antiquario Giuseppe Buffa, come deposito per la legna; Buffa fa erigere un muro a scopo protettivo, tra la zona absidale e la navata.

Nel 1844, secondo quanto riferisce l'antiquario veneziano Francesco Pajaro nel corso del sopralluogo eseguito prima dello stacco, il mosaico presenta danni antichi e moderni, primi fra tutti svariate ridipinture a coprire molte parti affumicate. Dai disegni dell'epoca, in particolare da un acquerello eseguito, probabilmente per conto del re di Prussia, dallo scultore Enrico Pazzi tra 1842 e 1843, risulta mancante una vasta zona comprendente la parte inferiore della figura di san Cosma, di cui restano perciò il busto, la testa e la mano destra, e parte dell'intradosso; due lacune vicino all'arcangelo Michele e nel fondo della sua veste; una comprendente parte della veste dell'arcangelo Gabriele. Dal Pazzi sono segnalate con colore più chiaro le zone interessate da rifacimenti pittorici (RICCI 1937bis, pp. 9-10, 31; BOVINI 1953, p. 18; AGOSTINELLI 2007, pp. 283-285).

Tra 1842 e 1843 il mosaico absidale di S. Michele in Africisco viene venduto per 200 scudi da Giuseppe Buffa al barone Nicolas von Minutoli, assessore tedesco, che tratta la compera per conto di Federico Guglielmo IV, re di Prussia e ottiene da papa Gregorio XVI il permesso di portarlo oltralpe, aggirando le leggi che lo vincolavano a rimanere su territorio italiano. Il direttore dei RR. Musei di Berlino von Olfers incarica Francesco Pajaro, antiquario di Venezia, di occuparsi delle operazioni di stacco, imballaggio e spedizione. Pajaro nel 1844 verifica le critiche condizioni della superficie musiva e incarica il restauratore veneziano Liborio Salandri di pulire ed eliminare le ridipinture accumulate nel corso dei secoli. Si procede al distacco del mosaico, partendo dalla parte anteriore per finire con la volta, adoperando viene utilizzata una forma in legno allo scopo di sostenere il mosaico e tenerlo unito durante il distacco. Successivamente viene restaurato nelle parti più danneggiate e deposto accanto al Consolato Austriaco, per essere imballato. A dicembre dello stesso anno il mosaico, suddiviso in 39 pezzi di tela, risulta a Venezia e nel 1845 si procede a liberarlo dalla malta d'allettamento. I lavori subiscono un forte rallentamento: muore il Salandri e il mosaicista chiamato a sostituirlo, Giovanni Moro, è impegnato in S. Ambrogio a Milano; il Pajaro, incapace di far fronte alla situazione, rimane irreperibile per diversi mesi (RICCI 1937bis, pp. 14-18, 21; BOVINI 1953, p. 20; ANDREESCU TREADGOLD 1990, p. 20; TROVABENE 2007, pp. 152-153).

**Ante 1849:** nel 1949, in base a quanto rilevato da Pajaro, il mosaico risulta danneggiato dai bombardamenti sulla città durante i moti rivoluzionari del 1848, che colpirono anche Palazzo Sanudo, luogo di custodia del mosaico, danneggiandolo in più punti. Il peggior danno risulta tuttavia essere l'acqua che cola giù dal tetto infradiciando il mosaico, conservato in un locale già di per sé umido e nei cui ambienti si sono disperse svariate tessere (RICCI 1937bis, p. 18, 22; TROVABENE 2007, p. 152).

**1850-1851:** A seguito dei danni subiti nel corso dei bombardamenti su Venezia e all'inadempienza di Pajaro, il console prussiano Treves incarica Giovanni Moro delle operazioni di restauro: il mosaico passa così da Palazzo Sanudo a Palazzo Pisani, per poi essere trasportato in singoli pezzi a casa del Moro, per il restauro. Giovanni Moro intervenne pesantemente sui mosaici, utilizzando materiali contemporanei che alterarono la gamma cromatica originaria; sostituì le teste degli Arcangeli Michele e Gabriele e quella del *Christus victor* del catino absidale. Nel 1851 il Moro consegna al Consolato prussiano il mosaico, diviso per sezioni numerate, chiuso in quattro diverse casse; in una quinta invece mette pezzi di smalto d'ogni colore per rimediare ai danni causati dal viaggio, unitamente a materiale

per la ricomposizione (RICCI 1937bis, p. 19; GRAMENTIERI 1995, p. 100; ANDREESCU-TREADGOLD 2007, pp. 113-117; 128-130).

**1851-1875:** Dal 1851, anno del loro arrivo a Berlino, le casse contenenti il mosaico di S. Michele in Africisco rimangono a giacere nel R. Deposito di Corte.

Solo nel 1875 vengono riaperte le casse perché si vuol collocare il mosaico in una delle cappelle del Camposanto, complesso voluto dal re presso Potsdam. Poiché a suo tempo il Moro aveva predisposto i mosaici nelle casse in modo provvisorio, incollando le tessere su semplice carta, i frammenti di mosaico si trovano in pessime condizioni. Dopo un breve intervento conservativo eseguito dalla filiale berlinese del laboratorio Salviati, il mosaico viene di nuovo riposto in nuove casse collocate stavolta nella Galleria Nazionale: è il 1878 e il mosaico è di nuovo dimenticato nei depositi (RICCI 1937bis, p. 20; WESSEL 1961, pp. 369-370; BUCKTON 1994; ANDREESCU-TREADGOLD 1990, p. 16,19).

**1875-1904:** Per far fronte al grave stato di conservazione delle sezioni del mosaico, il laboratorio Salviati procede a rincollarle su un nuovo strato di carta e a ripulirle. Nel 1893 l'imperatore Guglielmo concede il permesso di esporre il mosaico nell'Altes Museum di Berlino. Fu il direttore Wilhelm von Bode a scegliere di inserire anche il mosaico ravennate, insieme ad altre antiche opere d'arte cristiana, per la realizzazione della sezione dedicata all'arte paleocristiana e bizantina. Viene così incaricata la ditta Deutsche Glasmosaik Gesellschaft Puhl e Wagner di Berlino di ricomporre la superficie musiva, operazione che andrà a concludersi nel 1904, sulla base dei disegni del Pajaro, del Moro e forse anche del Pazzi. Sempre a questa ditta si deve la ricostruzione delle parti che già mancavano al momento dello stacco dalla chiesa di S. Michele in Africisco. Dallo schema per la ricomposizione dei restauratori tedeschi risultano evidenti lacune, pezzi andati perduti durante le vicissitudini subite dal mosaico dopo la spedizione a Berlino (RICCI 1937bis, pp. 20-23; BOVINI 1953, p. 21; WESSEL 1961, p. 370; BUCKTON 1994; GRAMENTIERI 1995, p. 99; TROVABENE 2007, pp. 152-153).

**1940-1948:** Durante la Seconda Guerra Mondiale il mosaico viene di nuovo gravemente danneggiato dai bombardamenti: viene infatti colpito il Ponte Monbijou, vicino al museo e l'abside viene squarciata, causando il crollo dei tre quinti dell'arco trionfale. I primi interventi d'emergenza risultano quasi inutili, poiché per tre anni viene lasciato il tetto sconnesso così da lasciar passare l'acqua. Numerose lettere indirizzate all'amministrazione degli ex Musei di Stato di Berlino testimoniano l'incapacità di fronteggiare il problema della conservazione di questo mosaico (GRAMENTIERI 1995, pp. 94-96).

**1948-1952:** In seguito ai danni dovuti ai bombardamenti si avviano le prime operazioni di restauro. A fronte della mancanza di denaro, materie prime e restauratori specializzati, i frammenti vengono raccolti e messi in una cantina, mentre l'abside viene provvisoriamente puntellata. Solo nel 1948 il direttore della sezione delle sculture del Kaiser Friedrich Museum si adopera per intervenire sui mosaici. Inizialmente la scelta cade sulla ditta Puhl e Wagner, poi nel 1950 si opta per ditta di Heinrich Jungebloedt di Eichwalde, sotto la supervisione dello storico bizantinista Klaus Wessel. Le operazioni di restauro si orientano verso il rifacimento di ciò che era andato distrutto e si propongono di eliminare gli errori commessi nei precedenti interventi. Per quanto riguarda le figure dei santi Cosma e Damiano, rifatte dai restauratori ottocenteschi, non possedevano più niente di lontanamente originale: si decide pertanto di lasciare due sagome a colore neutro su fondo dorato, le cui forme vengono riprese dalle immagini di vescovi presenti in S. Apollinare in Classe. Tuttavia, non tutti gli errori commessi nei precedenti interventi vengono sanati (WESSEL 1961, pp. 372-374; GRAMENTIERI 1995, pp. 94-101; ANDREESCU-TREADGOLD 1990, p. 21).

**1953-1977:** Nel 1953 lo storico dell'arte Klaus Wessel in una lettera alla ditta Jungebloedt denuncia danni in alcuni punti dell'abside dovuti ad infiltrazioni d'acqua nel muro sottostante; vengono



segnalati altri problemi nel 1968 sempre nell'abside, probabilmente a causa di lavori di costruzione al piano di sopra (GRAMENTIERI 1995, pp. 100-101).

**1977:** Nonostante i numerosi danni riscontrati sulla superficie musiva, non si possiedono documenti che provino l'esecuzione degli interventi necessari, ma non vi sono ragioni di dubitarne, date le ottime condizioni in cui si trova oggi l'intero mosaico (GRAMENTIERI 1995, p. 101).

**1851 – 1974:** I due lacerti musivi identificati come le teste originali degli arcangeli Michele e Gabriele, rispettivamente alla destra e alla sinistra del *Christus Victor*, si trovano attualmente conservate al museo provinciale del Torcello. Giunsero lì grazie all'acquisto di Cesare Augusto Levi nel 1891/1892. Dopo lunghi anni trascorsi nei magazzini, le due teste sono state rimontate entro cornici lignee ed esposte al museo Torcellano negli anni '70 del Novecento grazie all'intervento del conservatore Guido Zattera che ne commissiona inoltre il restauro, nel 1974, togliendole dalla cornice originale. Le teste erano già molto restaurate. Soltanto nel 1988, grazie ad una nuova stima compiuta dalla studiosa Irina Andreescu-Treadgold, è stato possibile riconoscere nelle due teste conservate al Museo del Torcello due frammenti dei pochi superstiti del mosaico absidale di S. Michele in Africisco; le misure delle teste confermano la compatibilità con l'identificazione proposta dalla studiosa e risultano compatibili con la loro posizione nell'abside originale (BUCKTON 1994; ANDREESCU-TREADGOLD 2007, pp. 118; 127-130; 142-143; TROVABENE 2007, p. 151).

**Post 1974:** Da una foto in bianco e nero di Boehm della testa dell'arcangelo Michele, non meglio databile se non dopo il 1892 e prima del 1974, anno in cui Zattera avvia il restauro delle teste degli arcangeli, si deduce che Moro non si occupò delle due teste e si accontentò di incorniciarle in un passe-partout costituito da un foglio metallico lavorato a imitazione del mosaico con, al centro, un'apertura ovale minore della superficie conservata della testa. Il restauro del 1974 viene condotto nel rispetto dei materiali originali e si limita al consolidamento delle tessere nella malta: non sono dunque molte le tessere nuove aggiunte e parte delle lacune più grosse si completa con malta, poi dipinta (ANDREESCU-TREADGOLD 2007, pp. 143-144).

**1988 – 1994:** Quella che oggi è identificata come la testa originale del *Christus victor* del catino absidale della chiesa di S. Michele in Africisco, fu acquistata in Italia nel 1856 da John Charles Robinson, conservatore della Malborough House, poi South Kensington e infine Victoria & Albert Museum, come semplice frammento di antico mosaico parietale. Soltanto nel 1988, grazie ad una nuova stima del frammento compiuta dalla studiosa Irina Andreescu-Treadgold, è stato possibile riconoscere nella testa del giovane Cristo conservata al Victoria & Albert Museum uno dei pochi frammenti superstiti della decorazione dell'abside di S. Michele in Africisco. Nel 1994, secondo l'analisi riportata da David Buckton, il mosaico si presenta con un fondo di tessere di vetro dorato frutto di restauro moderno che ha sostituito il nimbo crociato del mosaico originale. L'intera superficie è distorta, tutte le tessere presentano un elevato grado di corrosione riferibile alle alterne vicende susseguitisi nel corso del XIX secolo, in particolare le tessere in calcare mostrano evidenti danni da *pitting* ovvero con micro alveolizzazioni (BUCKTON 1994; ANDREESCU-TREADGOLD 2007, pp. 142-143; KNIFFITZ 2007, pp. 165-168).

## **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Maximiani*, p. 329; CP.TR., *Vita Maximiani*, p. 196; FABRI 1664; CIAMPINI 1699, Tav. XVII; WULFF 1904; RICCI 1905; RICCI 1937bis; DEICHMANN 1951, p. 20; BOVINI 1953; WESSEL 1953; CECHELLI 1960b; WESSEL 1961; LAZAREV 1967; BOVINI 1969d; BOVINI 1970a, pp. 187-212; BOVINI 1971bis; GROSSMANN 1973; DEICHMANN 1976, pp. 35-45; EFFENBERGER 1989, ANDREESCU TREADGOLD 1990; RIZZARDI 1991, pp. 55-56; BUCKTON 1994; GRAMENTIERI 1995; PASI 1996bis; RIZZARDI 2005bis; ANDREESCU TREADGOLD 2007; BRENK 2007; CUSCITO 2007; EFFENBERGER 2007;

GRAMENTIERI 2007; HENDERSON 2007; KNIFFITZ 2007; MONTANARI 2007b; RIZZARDI 2007c; SPADONI, KNIFFITZ 2007; TROVABENE 2007; ZANOTTO 2007, p. 493; RIZZARDI 2011, pp. 123-128, FOURLAS 2012, pp. 269-271.

### III.1.14 BASILICA DI S. VITALE

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Arcidiocesi di Ravenna e Cervia, piazza Arcivescovado n. 1, 48121 Ravenna

**Localizzazione:** Italia, Emilia-Romagna, 48121 Ravenna, Via S. Vitale (Fig. 125)

Coordinata x 12° 11' 46"

Coordinata y 44° 25' 14"

**Condizione giuridica del frammento con testa d'angelo:** proprietà dello Stato, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Ravenna

**Localizzazione:** Museo Nazionale, Italia, Emilia-Romagna, 48121 Ravenna, Largo B. Fiandrini, Sala delle Transenne

Coordinata x 12° 19' 53"

Coordinata y 44° 42' 09"

#### Note storiche

La chiesa, come ci informa il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, ebbe come primo committente il vescovo Ecclesio verso la fine del suo mandato, cioè all'incirca dopo il 530, dopo un viaggio dello stesso vescovo a Costantinopoli e dopo la morte di Teoderico. L'edificazione di questa venne così seguita pertanto dal vescovo Ursicino (534 – 536), Vittore (537 – 544) e infine da Massimiano, che la consacra nel 547. L'edificio venne poi completato grazie ai finanziamenti del banchiere Giuliano Argentario. La chiesa, che inglobò un sacello dedicato a san Vitale, è costituita da due corpi prismatici sovrapposti: uno più alto e stretto sormontato da un tetto piramidale inglobante la cupola, uno più largo e basso comprendente il pianterreno con ambulacro perimetrale e il primo piano costituito dai matronei. Nell'ardica di ingresso, a sud-ovest, si aprono due porte di entrata (Fig. 126). La chiesa è ricca di colonne sormontate da capitelli e pulvini, che separano la parte centrale della chiesa dal cordone anulare.

La decorazione musiva parietale orna il catino absidale e il presbiterio.

Nel 1996 la chiesa è stata dichiarata dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".

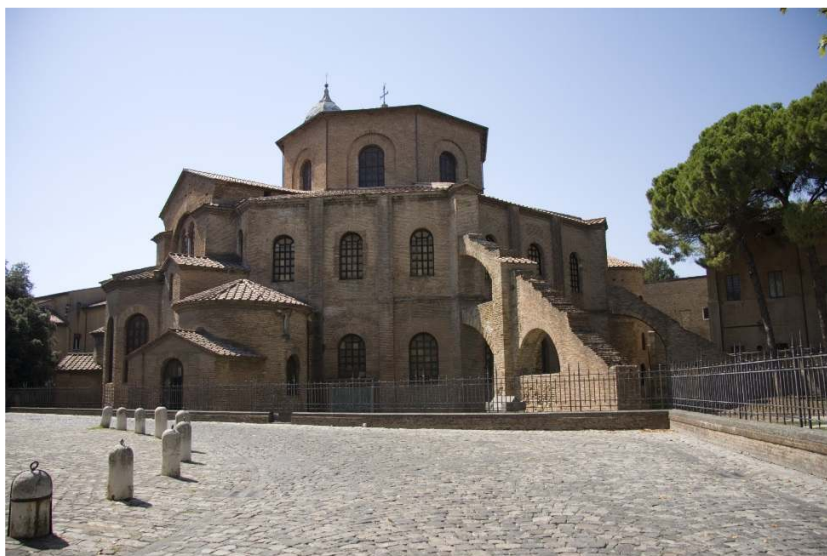


Figura 125

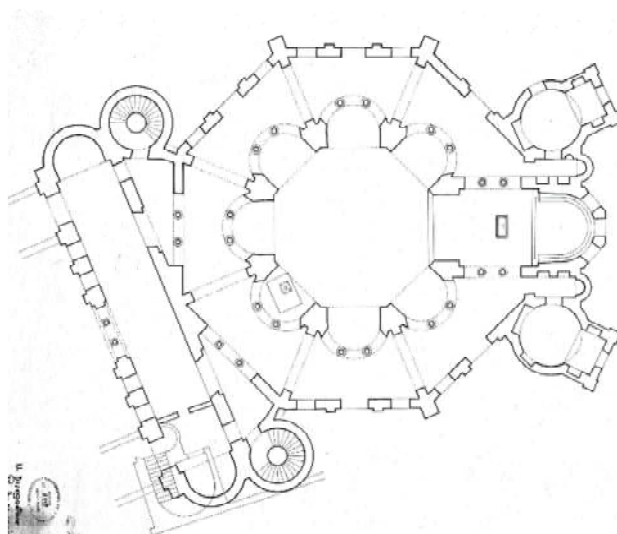


Figura 126

**Iconografia**



Figura 127

*Generale (Fig. 127)*

Nell'intradosso dell'arcone di accesso al presbiterio sono presenti, racchiusi entro clipei, i busti degli Apostoli, del Cristo *Pantocrator*, di san Gervasio e san Protasio, presunti figli di san Vitale. Nella lunetta della parete meridionale del presbiterio sono raffigurati i sacrifici di Abele e Melchisedec, ai lati di questa invece è visibile Mosè nel roveto ardente e Mosè che pascola il gregge del suocero Ietro. Sopra la lunetta due angeli sorreggono una croce apocalittica; accanto si trova il profeta Isaia. Nella lunetta della parete settentrionale si trovano episodi della vita di Abramo (l'accoglienza e il dono di Abramo ai tre angeli, il sacrificio di Isacco). Ai lati, il popolo di Israele e Mosè mentre riceve la Legge sul monte Sinai; quindi, ancora due angeli con una croce apocalittica e il profeta Geremia. Nella parete meridionale, ai lati della trifora sono rappresentati gli evangelisti Matteo e Marco, mentre nella parete settentrionale, ai lati della trifora, gli evangelisti Luca e Giovanni. Entrambe le trifore presentano *cantharoi* con tralci di vite e colombe. Nella volta a crociera del presbiterio, al centro, è raffigurato, entro un clipeo sorretto da quattro angeli, l'Agnello Mistico. Sull'estradosso dell'arco trionfale dell'abside le città di Betlemme e di Gerusalemme e nella parte centrale due angeli in volo con monogramma cristologico. Nell'intradosso dell'arco trionfale è presente un motivo di cornucopie che convergono verso un clipeo centrale con il *Chrismon*. Nell'abside, nella parete meridionale, è raffigurata l'imperatrice

Teodora e il suo seguito di cortigiani e dame, e nella parete settentrionale l'imperatore Giustiniano (con una patena in mano), e il suo seguito (militari e dignitari), accompagnato dal vescovo Massimiano e da alcuni diaconi. Nel catino absidale è rappresentato il Cristo, seduto su un globo, che sostiene con la mano destra il libro dei sette sigilli e con la mano sinistra accoglie il vescovo Ecclesio che, accompagnato da un angelo, gli porge il modellino della chiesa. Alla sinistra del Cristo si trova san Vitale accompagnato da un angelo.

*Arco di accesso al presbiterio*

Su uno fondo blu su cui si stagliano rosette quadripetale e borchie multicolore disposte in maniera simmetrica, si susseguono quindici clipei raccordati ciascuno da una coppia di delfini annodati, di colore verde e con cresta e coda rosse, e da un elemento a conchiglia (Fig. 128). Alle basi dell'intradosso si colloca una coppia di volatili di colore verde affiancati araldicamente ad un piccolo *kantharos*. Le cornici cambiano alternativamente di colore (oro-marrone e bianco-grigio-azzurro) e presentano un fondo azzurro turchese, tranne quello mediano che ha fondo di colore oro ed è



circondato da una cornice coi colori dell'arcobaleno e da due coppie di delfini annodati. I clipei contengono ciascuno il busto di un personaggio maschile: i dodici Apostoli, i santi Gervasio e Protasio e Cristo. Il clipeo con Cristo è collocato al sommo dell'arco; accanto a lui sono Pietro e Paolo; i clipei con i santi Gervasio e Protasio sono invece i primi che si incontrano partendo dal basso, uno per parte. Tranne Cristo, i personaggi sono tutti identificati da un'epigrafe, a mosaico bianco sul fondo azzurro. La sequenza dei personaggi, osservando l'arco da sinistra a destra, rivolgendosi verso Est (verso l'abside), è la seguente: Protasio, Simone Cananeo, Giacomo Alfeo, Tommaso, Filippo, Giacomo, Paolo, Cristo, Pietro, Andrea, Giovanni, Bartolomeo, Matteo, Taddeo, Gervasio. Cristo è rappresentato come Pantocrator, con il capo incorniciato da un nimbo dorato con croce gemmata, capelli scuri lunghi con scriminatura centrale, barba lunga e appuntita, una veste color porpora con clivio dorato; con la mano destra regge un libro chiuso. Gli Apostoli e i due Santi sono tutti raffigurati in posizione frontale, o leggermente di tre quarti, sono nimbatì e indossano tunica e pallio bianchi; talvolta sono visibili i clavi neri della tunica; il pallio è indossato così da lasciare libero il braccio destro oppure avvolge entrambe le spalle. Sono caratterizzati da giovani uomini, con corta barba scura e capelli anch'essi corti e scuri, i santi: Protasio, Tommaso, Simone Cananeo, Giacomo, Gervasio e Giovanni. I santi Paolo, Filippo, Taddeo e Bartolomeo hanno invece capelli corti e scuri e barba lunga appuntita e scura, caratteristica che li individua come uomini adulti (in questa categoria rientra anche Giacomo Alfeo, che ha barba corta ed un'accentuata stempiatura); i santi Pietro, Andrea e Matteo sono invece uomini anziani con barba e capelli bianchi (Andrea ha una capigliatura brizzolata, lunga e scomposta). Il motivo a clipei è circondato da una larga fascia costituita da una prima cornice a ovuli dorati su fondo rosso, da una seconda più larga con motivi geometrici e fitomorfi policromi, e da una terza costituita da una catena di perle e gemme su fondo rosso.



Figura 128

#### *Parete settentrionale del presbiterio*

Al di sopra della trifora inferiore, una lunetta è occupata dagli episodi della vita e del sacrificio di Abramo (Gn 17, 2-14; 22, 2-13) (Fig. 129): l'ospitalità offerta ai tre angeli sotto la quercia di Mambre, giunti ad annunciare a lui e a Sara la nascita di Isacco (offerta di un agnello cotto); il sacrificio che Abramo, vestito con abiti sacerdotali, è in procinto di compiere, ma che verrà fermato dalla mano divina. Gli angeli, seduti dietro una mensa, tendono le mani verso tre pani crucisegnati, simbolo dell'Eucarestia. All'estrema sinistra da una capanna compare Sara che ascolta la profezia degli angeli e incredula porta una mano alla bocca per nascondere il sorriso. Tutta la scena è come avvolta dentro i rami della quercia di Mambre.

Al di sopra della lunetta, su uno sfondo blu scuro, si librano in volo due angeli biancovestiti, con il capo nimbatì; essi sorreggono un clipeo dal bordo policromo, contenente un'aurea croce latina gemmata su fondo azzurro; dal braccio trasversale della croce pendono due omega (frutto di un restauro errato). Gli angeli calzano sandali e la loro veste, nei polsi e nel lembo inferiore, è bordata da due strisce scure.

A sinistra, è rappresentato il profeta Geremia, con il capo nimbatì, identificato da un'iscrizione, nell'atto di srotolare il volume delle sue profezie; dalla parte opposta, Mosè, in abiti sacerdotali, sul monte Sinai riceve il rotolo della legge dalla mano di divina. Al di sotto sono stanti tredici personaggi maschili, giovani e anziani, identificabili come il popolo e i sacerdoti di Israele.



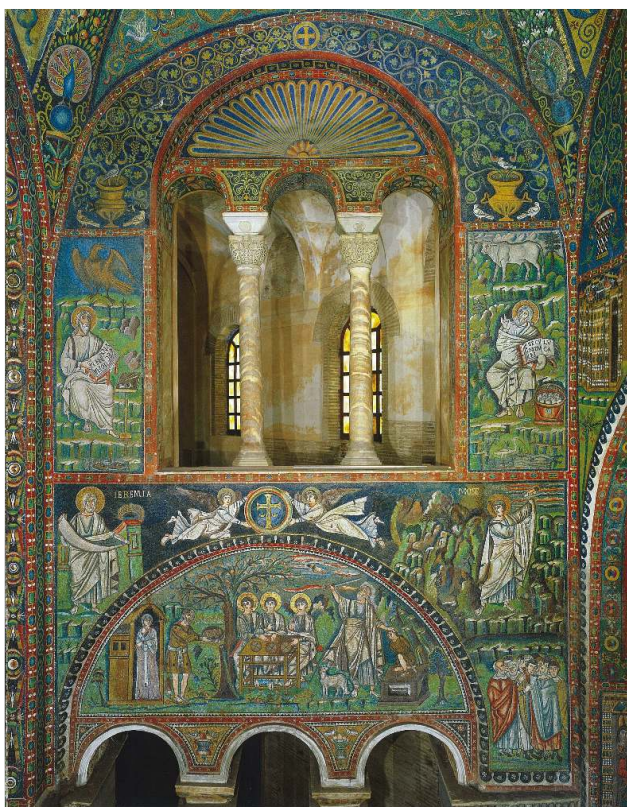


Figura 129

ricchi abiti sacerdotali, dietro al quale si trova un tempio, mentre innalza un pane. In cielo, dalle nubi rosse e blu, compare la *dextera Dei*, che accoglie entrambe le offerte. Lo sfondo è naturalistico e ricercato anche nei particolari. Nei peducci sotto la lunetta si trovano canestri di frutta con uccelli policromi ai lati.

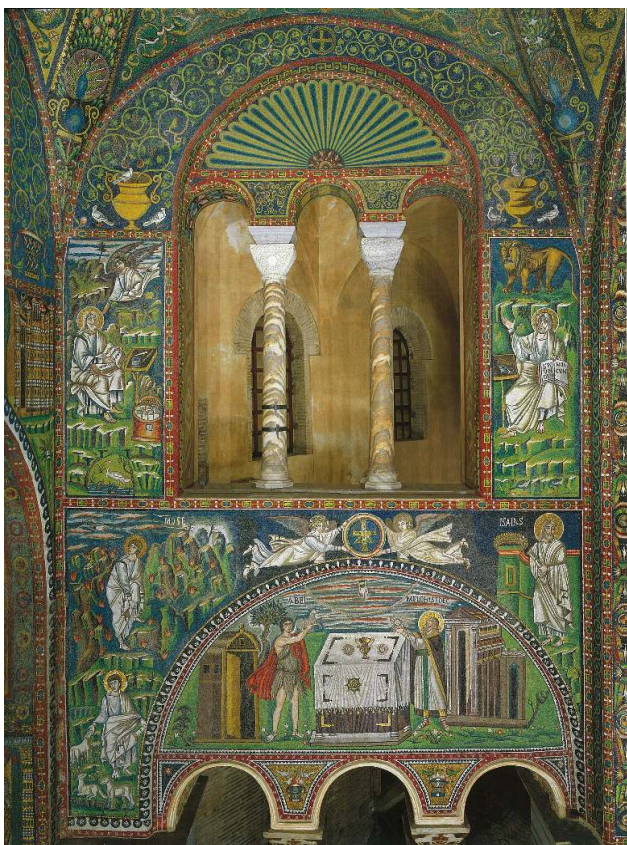


Figura 130

Nella zona superiore, ai lati della trifora del matroneo, sono raffigurati gli Evangelisti Giovanni e Luca, sormontati dai rispettivi simboli (aquila e vitello): essi indossano tunica e pallio bianchi e si stagliano su uno sfondo roccioso.

Nell'estradosso della trifora, si sviluppano tralci di vite contenenti pampini e grappoli d'uva da un *kantharos* scanalato e biansato, sul quale sono collocate candide colombe.

#### *Parete meridionale del presbiterio*

Nella lunetta opposta a quella contenente gli episodi della vita di Abramo sono raffigurati insieme in un'unica composizione, anacronisticamente, i sacrifici di Abele e Melchisedec (Fig. 130). Al centro campeggia un altare con velo purpureo e tovaglia bianca ricamati in oro, sul quale sono posti due pani e un calice. L'altare rappresenta il punto centrale attorno al quale ruota tutta la scena: a sinistra si trova Abele (Gn. 4, 4) vestito con abiti pastorali, a cui fa sfondo una capanna, mentre porge verso il cielo un agnello, e a destra Melchisedec (Gn. 14, 18), in

ricchi abiti sacerdotali, dietro al quale si trova un tempio, mentre innalza un pane. In cielo, dalle nubi rosse e blu, compare la *dextera Dei*, che accoglie entrambe le offerte. Lo sfondo è naturalistico e ricercato anche nei particolari. Nei peducci sotto la lunetta si trovano canestri di frutta con uccelli policromi ai lati.

Al di sopra della lunetta, su uno sfondo blu scuro, si librano in volo due angeli biancovestiti, con il capo nimbo; essi sorreggono un clipeo dal bordo policromo, contenente un'aurea croce latina gemmata su fondo azzurro; dal braccio trasversale della croce pendono due omega (frutto di un restauro errato). Gli angeli calzano sandali e la loro veste, nei polsi e nel lembo inferiore, è bordata da due strisce scure.

A destra, è rappresentato il profeta Isaia, con il capo nimbo, identificato da un'iscrizione, con in mano un rotolo; dalla parte opposta, in basso, Mosè, giovane e con il capo nimbo, sorveglia il gregge del suocero Ietro; con una mano regge un *volumen* arrotolato, mentre con l'altra accarezza una pecorella, nella stessa posizione del Buon Pastore nella lunetta al di sopra dell'ingresso nel Mausoleo di Galla Placidia. Al di sopra, Mosè è rappresentato nell'atto di slacciarsi i calzari nel rovelo ardente.



alato e leone): essi indossano tunica e pallio bianchi e si stagliano su uno sfondo roccioso. Nell'estradosso della trifora, si sviluppano tralci di vite contenenti pampini e grappoli d'uva da un *kantharos* scanalato e biansato, sul quale sono collocate candide colombe.



Figura 131

#### *Volta del presbiterio*

La volta a crociera presenta quattro festoni lungo le linee ascensionali delle vele: essi si uniscono al centro attraverso una ghirlanda di foglie con all'interno l'*Agnus Dei*, posto in corrispondenza con l'altare; il clipeo contenente l'agnello è sorretto da quattro angeli biancovestiti che insistono ciascuno su un globo turchino (Fig. 131). Le quattro vele sono occupate da tralci di acanto in alternanza verdi e oro, ricchi di frutti, uccelli e animali di varie specie, a formare un'ambientazione paradisiaca.

#### *Testa d'angelo (Museo Nazionale)*

Su un fondo verde, spicca il capo nimbato di un angelo (Fig. 132), i cui tratti somatici sono messi in evidenza da linee brune che contribuiscono ad appiattire le forme; accanto al volto del personaggio, si riconoscono due frammenti di ali (ANGIOLINI MARTINELLI 1997, scheda 698).

La testa proviene dalla volta a crociera del presbiterio: apparteneva ad uno degli angeli che sostengono la ghirlanda entro la quale si trova l'Agnello Mistico. L'angelo del quadrante sud fu in parte rifatto a mosaico nel 1855 dai restauratori Carlo Novelli e Ildebrando Kibel. Parte della figura, in quanto pericolante, venne staccata e depositata nel Museo Nazionale (GEROLA 1917, pp. 178-179; RICCI 1935, p. 119).



Figura 132

#### *Arco trionfale*

Ai lati sono rappresentate le città di Gerusalemme e Betlemme, le cui mura sono ornate da gemme e pietre preziose. Al centro si librano in volo due angeli recanti un clipeo nel quale è inscritto un monogramma solare costituito da otto li luce, emblema della consustanzialità tra Padre, Figlio e Spirito Santo, approvato al Concilio di Nicea (325) per promuovere la dogmatica ortodossa.





Figura 133

da due arcangeli biancovestiti, con nimbo e baculo viatorio in mano, che presentano a Cristo due personaggi: a destra san Vitale, che con le mani velate è ritratto nell'atto di ricevere appunto la corona del martirio mentre, mentre dalla parte opposta, il vescovo Ecclesio, cioè colui che ha dato inizio alla costruzione della chiesa di S. Vitale; qui è rappresentato nell'atto di offrire il modello della chiesa a Cristo stesso.



Figura 134

anch'esso in oro, perle e gemme; ai lati del volto, in corrispondenza delle orecchie, scendono due *pendilia* (catenelle pendenti) per parte. In mano tiene una grande patena d'oro. A sinistra del sovrano sono due personaggi in tunica e clamide bianca, con *tablion* purpureo e fibula di chiusura sulla spalla

I peducci dell'arco trionfale sono occupati da due palme dattilifere, con frutti rossi e fusto e foglie di un verde brillante (Fig. 133).

### Abside

Nel catino absidale (Fig. 134), su uno sfondo aureo interrotto solo da qualche nuvola rossa e azzurra, su un verde prato paradisiaco, su cui spiccano rocce, fiori, alberelli ed alcuni pavoni, seduto sopra un globo turchino, dal quale scaturiscono i quattro fiumi del paradiso (Gn. 2, 10-14), campeggia, in posizione centrale, la figura di Cristo *cosmocrator*. Questi, ritratto con volto apollineo, ha il nimbo crucisegnato, regge nella mano sinistra il libro dei sette sigilli e, con la destra, porge una corona a san Vitale. Cristo è fiancheggiato

Nelle pareti laterali dell'abside è rappresentata la corte terrena.

Sul lato settentrionale, una teoria di figure maschili in posizione frontale si staglia su uno sfondo dorato: i personaggi poggiano i piedi su un prato o tappeto di colore verde. Al centro spicca l'imperatore Giustiniano (Fig. 135); indossa una tunica bianca con guarnizioni dorate, una clamide color porpora con *tablion* dorato, decorato con un motivo a pappagallini verdi, calze e campagi purpurei. La clamide è chiusa sulla spalla destra da una fibula a disco in pietre preziose e perle, con tre pendenti. Sul capo nimbato porta un diadema





Figura 135

girati verso destra, conferisce un senso di movimento a tutto il gruppo di figure. A destra del sovrano sono quattro personaggi: tre in primo piano a figura intera e uno in secondo piano, del quale è visibile solo il volto con parte del busto. Quest'ultimo personaggio, che indossa una clamide bianca chiusa da una fibula sulla spalla destra, ha capelli corti lievemente scomposti, un accenno di barba ed è dotato di forte caratterizzazione fisiognomica. Alla sua sinistra, è rappresentato il vescovo Massimiano, individuato dall'iscrizione che corre sopra il suo capo: indossa una tunica bianca con bande nere e un pallio dorato; nella mano destra tiene una croce gemmata. Seguono due diaconi che indossano tuniche bianche con bande nere; reggono l'uno un evangelario e l'altro un turibolo. La disposizione paratattica ed isocefala dei personaggi è soltanto ingannevole, non reale, dal momento che il seguito è scaglionato dietro l'imperatore (PASI 2006, p. 17). La scena è delimitata da una cornice a fondo rosso con pietre preziose e perle ed è inquadrata lateralmente da due finti pilastri, anch'essi adorni di gemme e perle, sormontati da capitelli corinzi.

Sul lato meridionale, una teoria composta da due personaggi maschili e otto femminili (Fig. 136), tutti in posizione frontale, si staglia su uno sfondo dorato; le figure poggiano i piedi su un tappeto verde. Alcuni elementi d'arredo collocano la scena in uno spazio scenografico: in alto a destra è visibile un velo bianco, rosso ed azzurro; a sinistra è rappresentata una porta parzialmente chiusa da una tenda ricamata; di fronte alla porta è collocata una fontanella appoggiata ad una colonnina scanalata con capitello corinzio; sullo sfondo, al centro, in alto, si intravedono una struttura architettonica, un baldacchino o



Figura 136

destra, caratterizzati l'uno come uomo adulto, con barba e capelli scuri, e l'altro come giovane uomo imberbe e con corti capelli scuri; oltre è un gruppo di sei militari ciascuno dei quali regge una lancia. Dei soldati, tre sono a figura intera, con abiti variopinti, grosso collare dorato (*torques*) e con i volti privi di caratterizzazioni, e tre si intravedono soltanto, in secondo piano. In primo piano, a coprire quasi interamente le gambe dei soldati, è un grande scudo di colore verde, decorato da un monogramma cristologico in oro e gemme azzurre e verdi. La posizione dei soldati, lievemente

una nicchia, con un'abside coronata da una conchiglia da cui scendono fili di perle. Al centro della composizione è raffigurata la sovrana, più alta degli altri personaggi, incorniciata da un nimbo dorato e dalla conchiglia della nicchia dello sfondo. L'imperatrice indossa una tunica bianca, dall'alto bordo dorato ricamato, e una clamide color porpora, il cui lembo inferiore è decorato in oro con le immagini dei tre Re Magi, chiusa sulla spalla destra da una fibula impreziosita da perle e gemme; porta inoltre un paio di orecchini. Il capo, incorniciato dal nimbo, è coperto da un copricapo di perle, su cui poggia il diadema, anch'esso di perle, oro e pietre preziose; dalla corona scendono lunghi *pendilia* composti da grosse perle. Intorno al collo Teodora porta una collana in oro e gemme azzurre, e il *maniakion*, ossia un grande pettorale sempre in perle, oro e pietre preziose; inoltre, sostiene fra le mani un calice d'oro tempestato di gemme. A sinistra dell'imperatrice sono rappresentati due dignitari, entrambi vestiti di tunica bianca stretta da una cintura rossa e di clamide, con *tablion* color porpora, chiusa sulla spalla destra da una fibula d'oro. Il personaggio all'estrema sinistra, che scosta con una mano una tenda, indossa una clamide color oro, mentre la sopravveste dell'altro è bianca. I loro volti sono privi di caratterizzazioni fisiognomiche. Il gesto del dignitario posto all'estrema sinistra e la posizione delle braccia dell'imperatrice, nell'atto di offrire il sacro calice, conferiscono al gruppo un senso di movimento verso sinistra. A destra di Teodora è raffigurato un corteo composto da sette dame; le due figure femminili alla sinistra di Teodora hanno volti individualizzati, indossano ricche vesti ricamate diverse fra loro: scialle e tunica. La prima, dal volto apparentemente maturo, ha una tunica color porpora con clavi dorati; la seconda, più giovane, indossa una tunica decorata con uccelli stilizzati e un manto aureo e gioielli (anello, bracciali, orecchini e collane); i capelli sono avvolti a cercine. Le cinque dame all'estrema destra, delle quali tre in primo piano a figura intera e due di cui si intravedono solo le teste, presentano volti stereotipati. Le dame in primo piano indossano vesti ricamate, costituite da una tunica e da uno scialle, differenti le une dalle altre per colore e per i piccoli ricami eventualmente presenti, per le collane e per gli orecchini; due hanno una sciarpa bianca in cintura. Gli sguardi sono rivolti in modo più o meno diretto verso l'imperatrice, tranne quello della figura all'estrema destra, che guarda in direzione opposta. Tutte hanno i capelli raccolti entro un medesimo copricapo, solo in un caso arricchito da pietre preziose. La scena è delimitata da una cornice a fondo rosso con pietre preziose e perle ed è inquadrata lateralmente da due finti pilastri, anch'essi adorni di gemme e perle, sormontati da capitelli corinzi che sorreggono una sorta di architrave decorato ad ovoli.

## **Iconologia**

Il programma iconografico della basilica, coinvolgendo sia l'Antico che il Nuovo Testamento, esalta il dogma ortodosso, unitamente agli intenti politici e religiosi dell'epoca giustiniana.

Il sacrificio di Abele è visto come archetipo di quello di Cristo, mentre quello di Melchisedech come prefigurazione del sacrificio eucaristico (RIZZARDI 2011, p. 131).

Le processioni di Giustiniano e di Teodora vengono interpretate come *oblatio Augusti et Augustae*, ossia l'offerta del calice e della patena, fatta dalla coppia imperiale alla chiesa in occasione della consacrazione di S. Vitale (BOVINI 1970, p. 246; RIZZARDI 1991a, pp. 39-45; RIZZARDI 2005a, pp. 245-247; PASI 2006, p. 16), oppure come offerta eucaristica della coppia imperiale fatta durante la celebrazione della Messa, secondo Eva Tea e André Grabar (ANGIOLINI MARTINELLI 1997, p. 207).

Le due figure a sinistra di Giustiniano sono identificate da Silvia Pasi come dignitari (ANGIOLINI MARTINELLI 1997, p. 209); l'uomo barbato è Belisario (Cp.Tr., p. 197; TREADGOLD 2005, p. 88), mentre il giovane è Anastasio, nipote di Teodora (ANDREESCU TREADGOLD 1992, p. 204). I due soldati con collare sono Narsete e Belisario (MANARA 1983, p. 16). Il personaggio a destra di Giustiniano è identificato con Giovanni (ANDREESCU TREADGOLD 1994) o come Giuliano Argentario, secondo Alessandro Testi Rasponi, Otto Von Simson, Gerhart Rodenwaldt e Guglielmo De Angelis d'Ossat (BOVINI 1970d) o il prefetto del pretorio per l'Italia (DEICHMANN 1974, p. 185). L'idea di subordinazione dei sovrani rispetto a Cristo, è sottolineata dalla posizione ribassata dei due pannelli rispetto alla conca absidale, secondo una logica tipicamente bizantina che tende a collocare nelle parti

più basse dell'edificio le immagini di carattere terreno e storico (PASI 2006, p. 16). Il mosaico è paradigmatico dell'importanza di Ravenna nell'uso di preziosi mezzi visivi utilizzati dai committenti degli edifici di culto, personaggi di alto rango: imperatori, dignitari imperiali, re, vescovi (RIZZARDI 2008, p. 403).

Nel pannello di Teodora, il personaggio all'estrema sinistra, raffigurato nell'atto di spostare la tenda per lasciar passare la sovrana, è interpretato come ostiario (BOVINI 1970a, p. 257). Le due dame alla sinistra di Teodora sono identificate come Antonina e Giovannina, moglie e figlia di Belisario (BOVINI 1970a, p. 259; DEICHMANN 1974, pp. 181-185). L'ambiente in cui si svolge la scena viene interpretato come il nartece a forcipe di S. Vitale o come sala del trono del Palazzo, in cui la nicchia rappresenta il coronamento del trono stesso (BOVINI 1970a, p. 258). Il nimbo d'oro rappresenta il potere ricevuto da Dio (BOVINI 1970a, p. 256). L'idea di subordinazione dei sovrani rispetto a Cristo, è sottolineata dalla posizione ribassata dei due pannelli rispetto alla conca absidale, secondo una logica tipicamente bizantina che tende a collocare nelle parti più basse dell'edificio le immagini di carattere terreno e storico (PASI 2006, p. 16).

Quella del Cristo *cosmocrator* è un'immagine apocalittica che insieme all'Agnello Mistico della volta presbiteriale richiama la seconda venuta del Salvatore.

### **Maestranze**

Maestranze ravennati di S. Vitale.

### **Iscrizioni**

Intradosso dell'arco di accesso al presbiterio, all'interno dei clipei, a partire da nord:

PROTASIVS – SIMO CHAN – IACOBVS AL – THOMAS – PHILIPPVS – IACOBVS – [PAV]LVS – PETRVS – ANDREAS – IOHANNIS – BARTOLOME – MATTHEVS – THADDEVS – GERBASIVS

Parete settentrionale presbiterio, in corrispondenza di Geremia e Mosè:

IEREMIA – MOSE

Parete settentrionale presbiterio, sui Vangeli aperti di Giovanni e Luca:

SECVNDV(M) IOHANNEM

SECVNDVM LVCA

Parete meridionale presbiterio, in corrispondenza di Isaia e Mosè:

ISAIAS – MOSE

Parete meridionale presbiterio, sul Vangelo aperto di Marco:

SECVNDVM MARCVM

Arco trionfale, in corrispondenza delle città gemmate:

BETHLEEM – HIERUSALEM

Catino absidale, in corrispondenza dei personaggi laterali

S(AN)C(TV)S VITALIS – ECLESIVS EPI(SCOPV)S

Abside, al di sopra della testa di Massimiano:

MAXIMIANVS

## **Committenza**

I mosaici vennero commissionati dal vescovo Vittore (537-545) che proseguì l'opera intrapresa da Ecclesio; il vescovo Massimiano di Pola fece completare la decorazione musiva, consacrando l'edificio di culto nel maggio del 547.

## **Strati di sottofondo**

La struttura muraria che funge da base per la superficie musiva è costituita da mattoni che esternamente misurano 40 x 5 cm, disposti su file orizzontali e allettati con una malta a base di calce ricca di aggregati di varia natura e granulometria. Le fughe fra le file dei mattoni sono di spessore molto largo, spesso pari a quello dei mattoni stessi (FIORI, MUSCOLINO 1990, pp. 90-91). Sono questi i mattoni lunghi e sottili, tipici delle costruzioni finanziate da Giuliano Argentario, detti appunto giuliane.

Gli strati di sottofondo sono 2 e hanno uno spessore complessivo compreso fra i 3,5 e i 5,5 cm.

1. Colore bianco, a base di grassello, con fibre vegetali.
2. Colore, a base di grassello, senza aggregati.

## **Tessere**

La decorazione musiva di S. Vitale comprende svariati materiali che si diversificano in base alle aree: nell'area absidale sono impiegate prevalentemente tessere di pasta vitrea e madreperle; sono messe in messe in opera tessere a lamina d'oro della qualità migliore.

Nell'area presbiteriale, è impiegato prevalentemente materiale lapideo (marmo grigio e bianco), cotto (giallo, rosso, verde). Qui sono presenti tessere auree in due tipologie: con supporto trasparente ambrato e altre con supporto sempre trasparente, ma caratterizzato da tonalità tendente al verde e di qualità inferiore.

L'impiego e la qualità dei materiali musivi sono dunque molto complessi.

Per quanto riguarda la forma delle tessere, sono per lo più di forma cubica e hanno il profilo della faccia superiore quadrangolare; quelle di madreperla hanno invece forma cilindrica e il profilo circolare.

(MUSCOLINO 1997; ALBERTI 2000; CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000).

## **Stato di conservazione e restauri**

**VI-XII secolo:** Si tratta di rifacimenti a mosaico operati a seguito di crolli della decorazione musiva, soprattutto nella zona del catino absidale (VI secolo) e in quella del presbiterio (VII-VIII secolo, secondo Corrado Ricci; XI-XII secolo, secondo Santi Muratori; XII-XIII secolo, secondo Renato Bartoccini) (BCR, *Carteggio Ricci Monumenti* 1930, n. 87; BCR, *Carteggio Ricci Monumenti* 1933, n. 7/22; RICCI 1935a, pp. 17-27; IANNUCCI 1987, pp. 179-208; FIORI, MUSCOLINO 1990, pp. 20-52).

**1540 – 1543:** Si tratta di rifacimenti a pittura di porzioni della decorazione musiva andate perdute. I restauratori (Bertuzzi, Tonducci) risarciscono a intonaco dipinto parti del mosaico andate perdute. In particolare, intervengono nel clipeo del Cristo nella chiave di volta dell'intradosso dell'arco di accesso al presbiterio, nelle lunette soprastanti le trifore delle pareti laterali e nei peducci delle trifore. In questi casi vengono commessi travisamenti iconografici (GEROLA 1917, pp. 101-194; RICCI 1935a, pp. 50-98; MUSCOLINO 1999, pp. 4-11; IANNUCCI 1995b, pp. 251-263).



**1706 – 1777:** Giovanni Brandolini; Pier Damiano Barbiani; Giacomo Patuelli eseguono alcuni interventi di pulitura e rifacimento pittorico di porzioni della decorazione musiva andate perdute (RICCI 1935a, pp. 108-117).

**1781:** Il 17 agosto 1781, in seguito al terremoto di un mese prima, crolla una vasta porzione della decorazione musiva della volta a crociera del presbiterio.

**1781 – 1782:** Serafino Barozzi; Pietro Brandolini; Giacomo Patuelli; Moroni intervengono operando il consolidamento delle porzioni musive pericolanti, il rifacimento pittorico dei mosaici crollati e la pulitura. Si procede a rafforzare la volta a crociera del presbiterio. Le zone pericolanti della superficie musiva sono quindi consolidate con l'inserzione di grappe in ferro a semplice regolo e a croce; Patuelli esegue la pulitura. Le parti della decorazione musiva crollate vengono riprodotte a pittura ad imitazione delle tessere con colori ad olio. Il lavoro viene affidato a Pietro Brandolini e a Giacomo Patuelli, mentre la doratura dei mosaici viene eseguita da Moroni. Si interviene nella volta a croce del presbiterio, e nell'intradosso dell'arco di accesso al presbiterio dove viene risarcito pittoricamente il bordo esterno a ovali e lancette e il bordo a gioielli alla base dell'arco. Probabilmente si deve a Barozzi anche il rifacimento pittorico a lato dei clipei di *Philippus* e *Iacobus*. (GEROLA 1917, pp. 101-194; RICCI 1935a, pp. 113-117; FIORI, MUSCOLINO 1990, pp. 20-52).

**1857 – 1864:** Felice Kibel inserisce diverse grappe di ferro o in bronzo, laddove le pareti mostrano rigonfiamenti fino a 10-15 cm, e nella volta del presbiterio. Vicino ad esse sono inseriti chiodi di ferro della lunghezza di cm 10,5 oppure cm 12,5 aventi la parte esterna schiacciata a lamina larga cm 1,5 e lunga cm 4. Viene rifatta a mosaico la zona inferiore dei riquadri imperiali, scalpellata nel 1545 per la collocazione degli stalli lignei del coro. L'intervento del Kibel si estende poi per altri 2mq ripristinando a mosaico lacune che erano già state precedentemente integrate a intonaco dipinto. Per smorzare l'eccessivo splendore delle tessere dorate moderne era solito intercalarle con cubetti di pietra gialla o sasso dipinto, pezzetti di ceramica, cocci di mattone, provocando un effetto a scacchiera determinato dall'eccessiva regolarità nell'alternanza di smalti ed altri materiali. (GEROLA 1917, pp. 101-194; RICCI 1935a, pp. 78-98, 118-123; RONCUZZI FIORENTINI 1992, p. 254; IANNUCCI 1995b, pp. 251-263; MUSCOLINO 1999, pp. 4-11).

**1885 – 1886:** Carlo Novelli e Ildebrando Kibel provvedono al rafforzamento della superficie musiva mediante l'inserimento di grappe di rame. Viene eseguita la pulitura di vasta parte della superficie musiva con lavaggi ad acqua; in particolare viene ridato splendore alle tessere dorate nel contorno dei festoni sugli spigoli della volta a crociera del presbiterio, coperti da vernici. Le lacune vengono integrate sia a mosaico, con l'impiego di tessere nuove e vecchie, sia ad intonaco dipinto a tessere. E' rifatta a mosaico la testa di un angelo della volta a crociera del presbiterio a sostituzione della porzione originale di mosaico distaccata perché pericolante, e depositata presso il Museo Nazionale. A mosaico vengono risarcite le lacune individuabili alla base dell'arco presbiteriale formatesi a seguito della rimozione dei busti marmorei di vescovi Ecclesio e Giovanni. Le lacune in corrispondenza delle impostature delle cantorie marmoree, dunque dovute alla loro rimozione, vengono risarcite in parte con tessere di recupero, in parte con intonaco dipinto. Viene inoltre intonacata la parte bassa delle parti interne delle trifore e viene ripresa la decorazione a finto mosaico e a finto marmo. Nelle aree integrate a pittura, in alcuni casi sono commesse alcune imprecisioni: nell'attacco del disegno dell'angelo con croce apocalittica della parete destra del presbiterio; nel clipeo con croce apocalittica dove per simmetria sulla parte destra si ripropone il raggio con l'omega, inoltre nella corona del profeta Isaia e nelle montagne a destra di Mosè. Viene poi eseguita una revisione pittorica delle finestre dell'abside. (GEROLA 1917, pp. 101-194; RICCI 1935a, pp. 119-123; MUSCOLINO 1997, pp. 111-121).

**1897 – 1928:** Corrado Ricci fra il 1897 e il 1898 realizza un'importante campagna fotografica della basilica di S. Vitale, campagna che testimonia il pessimo stato di conservazione dei mosaici. I problemi sono dovuti principalmente ai precedenti e storici restauri. I mosaici sono stati alterati da restauri precedenti, eseguiti con pittura ad olio per mascherare le parti musive mancanti, la stabilità e le condizioni della superficie musiva. Viene constatato il rigonfiamento dell'impasto dovuto ad un'infiltrazione di umidità, in altre parti si scorgono macchie bianche dovute alle parti mancanti in seguito a cadute di tessere.

La superficie è inoltre molto sporca.

(SBAP, *AS*, Ra 6/50, relazione; SBAP, *AS*, Ra 1/15, relazione; GEROLA 1917, pp. 101-194).

**1898 – 1935:** Per circa trent'anni, prima sotto la direzione di Corrado Ricci poi sotto quella di Giuseppe Gerola, vengono condotti importanti lavori di restauro ai mosaici della basilica: gli interventi principali vengono eseguiti in tre diverse campagne di restauro (1904, 1922, 1925) e riguardano il consolidamento della superficie musiva pericolante, la pulitura e l'integrazione delle lacune. La pulitura delle superfici viene effettuata attraverso raschiatura delle tessere e lavaggio con lisciva calda, soda, saponata, alcol, acquaragia ed altri ingredienti. Le lacune vengono integrate con intonaci dipinti a finto mosaico. Una revisione pittorica viene effettuata sia nelle zone che già erano state dipinte in tempi più remoti, come il medaglione del Cristo o le grandi conchiglie del matroneo, che in quelle dipinte in tempi più recenti, come le finestre dell'abside, riprese dalla coppia Novelli-Kibel.

Al risarcimento di tratti di mosaico perduti si aggiunge l'opera di emendamento, ossia di rifacimento di completamenti compiuti in passato di cui si era rivelata l'inadeguatezza tecnica e iconografica. La decisione di cancellare le parti manomesse e mal interpretate precedentemente non viene messa in atto in tutti i casi codificati di errore imputabile a restauri storici, poiché inizia a farsi strada in questo periodo, sostenuto da Corrado Ricci, il concetto di valore storico di intervento sull'opera.

La soluzione di completare le lacune in pittura a secco su malta rinnovata diviene così definitiva, al fine di rispettarne la genuina antichità.

Le restituzioni pittoriche di Zampiga e Azzaroni, che rispondono a rigorosi criteri imitativi dell'antico vengono eseguite in modo da raggiungere il massimo della resa illusionistica, soprattutto per evitare la diversità tecnica fra il mosaico e la pittura.

(SBAP, *AS*, Ra 6/50, relazione; RICCI 1903, p. 87; GEROLA 1917, pp. 101-194; RICCI 1935a, pp. 120-123; MUSCOLINO 1997bis, pp. 16-21; STELLA 1997, pp. 1-157).

**1936:** Cesare Brandi, Ispettore della Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna dell'Emilia e della Romagna, scrive una relazione sullo stato di conservazione dei mosaici di Giustiniano e di Teodora: ne emerge una discreta condizione conservativa, sebbene siano alterati da antichi restauri. Viene constatata la discreta condizione conservativa dei mosaici; certo è che a quelle date questi sono ancora deturpati da antichi restauri. Nelle zone figurate del catino dell'abside parecchie fasce risultano sollevate (SBAP, *AS*, Ra 31/244 relazione; GNUDI 1939, pp. 531-546).

**1936 – 1939:** Nel 1936, il Soprintendente Calzecchi Onesti chiede la costituzione di una commissione speciale per esaminare i mosaici ravennati, al fine di trovare soluzioni per eventuali distacchi di superfici, sollevamenti degli intonaci e per trattare le lacune. L'Opificio delle Pietre Dure, interpellato, strappa interi lacerti musivi sollevati e consolida tutta la fascia. Le lacune vengono riempite con intonaco, coperto con opportuni colori.

Nell'agosto 1939, si procede con la stessa modalità nel catino absidale sulla figura di Cristo.

(SBAP, *AS*, Ra 51/369, relazione; MUSCOLINO 1997bis, pp. 16-21).

**1958 – 1960:** Nel 1958 il Soprintendente Arrigo Buonuomo denuncia le pessime condizioni conservative dei mosaici di San Vitale: vaste zone sono completamente distaccate dai sottofondi,

mentre altre si trovano prive di moltissime tessere originali il cui vuoto in alcuni casi è stato riempito di calce scura.

In una relazione del luglio 1960 sullo stato di conservazione della volta a crociera, Giuseppe Saliotti, membro del Gruppo mosaicisti di Ravenna, ribadisce la gravità dei distacchi del tessuto musivo. Anche gli ori e gli argenti appaiono degradati.

(MUSCOLINO 1997, p. 115)

**1962 – 1968:** Nel 1962 vengono si procede al distacco dei mosaici della volta del presbiterio di San Vitale da parte degli operatori del Gruppo Mosaicisti di Ravenna. I restauratori ravennati sfruttano l'esperienza maturata grazie alle sperimentazioni dei tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure.

Nel 1968 Signorini e il Gruppo Mosaicisti procedono allo strappo delle sezioni del catino absidale. Per risolvere il problema delle zone musive mancanti viene applicato il reticolo di guida e si dipingono le parti in questione con colori a tempera. Per imitare le tessere dorate, alquanto difficili da rendere a tempera, vengono impiegate lamine sottilissime d'oro, che sono state attaccate con albume d'uovo.

(RONCUZZI FIORENTINI 1965, pp. 20-63; MUSCOLINO 1997, pp. 116-121).

**1967:** Nel dicembre 1967, la volta absidale viene ulteriormente danneggiata da alcune scosse di terremoto. Signorini rileva distacchi di tessuto musivo nel catino absidale.

Il soprintendente Checchi propone di strappare l'intera superficie pericolante.

(MUSCOLINO 1997, p. 116)

**1988 – 1999:** Nella fase preliminare di ricognizione emerge che la superficie musiva è deturpata da depositi di varia natura. Si evidenziano inoltre distacchi tra gli strati di sottofondo e tra questi e la struttura muraria. Il degrado riguarda prevalentemente le tessere di pasta vitrea e quelle lapidee.

(MUSCOLINO 1994, pp. 313-339; FIORI 1996, pp. 15-48; MUSCOLINO 1997, pp. 116-121).

L'intervento, diretto da Cetty Muscolino, comporta consolidamento delle aree musive distaccate e delle singole tessere, nonché la reintegrazione delle lacune e la pulitura. Vengono impiegati metodi innovativi per evitare i distacchi.

Si procede ad ancorare le parti a rischio con perni di ceramica (CNR di Faenza).

Vengono consolidate le tessere mobili, unitamente allo strato di allettamento nell'arco absidale.

La tessitura del mosaico viene resa modellando la malta a fresco e le singole tessere vengono colorate con acquerelli.

(FIORI, MUSCOLINO 1990, pp. 20-52; ALBERTI, TOMEUCCI 1992, pp. 69-75; MUSCOLINO 1992, pp. 55-62; MUSCOLINO 1997bis, pp. 16-21; MUSCOLINO 1999, pp. 4-11).

## **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Maximiani*, pp. 227-231; *Vita Ecclesii*, p. 321; RICCI 1903; GEROLA 1917; RICCI 1935a; GNUDI 1939; GERKE 1960, pp. 85-98; BOVINI 1962, pp. 193-215; RONCUZZI FIORENTINI 1965; LAZAREV 1967; BOVINI 1970a; BOVINI 1970d; BOVINI 1972bis; DEICHMANN 1974; DEICHMANN 1976, p. 7 ss.; FARIOLI 1977, pp. 145-191; IANNUCCI 1980b; MANARA 1983; IANNUCCI 1987; MAGUIRE 1987, p. 77; FIORI, MUSCOLINO 1990; RIZZARDI 1991a; ALBERTI, TOMEUCCI 1992; ANDREESCU TREADGOLD 1992; MUSCOLINO 1992, pp. 55-62; RONCUZZI FIORENTINI 1992; ANDREESCU TREADGOLD 1994; MUSCOLINO 1994; IANNUCCI 1995b; RIZZARDI 1995bis; FIORI 1996; ANGIOLINI MARTINELLI 1997; MUSCOLINO 1997; MUSCOLINO 1997bis; STELLA 1997; MUSCOLINO 1999; ALBERTI 2000; CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000; VERNIA 2004; COSENTINO 2005, pp. 109-123; RIZZARDI 2005a; RIZZARDI 2005c; TREADGOLD 2005; PASI 2006; CANUTI 2007, p. 485; ZANOTTO 2007, p. 493; RIZZARDI 2008; RIZZARDI 2009; SOTIRA 2009; RIZZARDI 2010bis; RIZZARDI 2011, pp. 128-146; FOURLAS 2012, pp. 271-282; KNIFFITZ 2013, pp. 187-191; SOTIRA 2013a, pp. 113-119; VULCANO 2013.

### III.1.15 BASILICA DI S. APOLLINARE IN CLASSE

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini.

**Localizzazione:** Italia, Emilia-Romagna, 48124 Classe (RA), Via Romea Sud, n. 216 (Fig. 137)

Coordinata x 12° 23' 22"

Coordinata y 44° 38' 01"

#### Note storiche

La costruzione fu finanziata dal banchiere Giuliano Argentario. Fu commissionata da Ursicino che fu vescovo a Ravenna dal 535 al 538 (*episcopus mandans*), ma i lavori di costruzione si protrassero durante l'episcopato di Vittore (538-545). La basilica, ubicata in un'area precedente cimiteriale, venne dedicata al protovescovo sant'Apollinare. La sua consacrazione, avvenuta ad opera del vescovo Massimiano, risale al 9 maggio 549. L'ingresso era preceduto da



Figura 137

un grande quadriportico e ai lati dell'ardica dovevano esserci due torri. L'attuale portico è stato ricostruito interamente tra il 1908 e il 1909. La chiesa è divisa in tre navate da due file di dodici colonne in marmo greco e presenta l'abside orientata ad est, semicircolare internamente e poligonale esternamente (Fig. 138). Quest'ultima è fiancheggiata da una *prothesis* e *diakonikon*. In origine la zona

presbiteriale era occupata dal *bema*. E' realizzata in mattoni tipici dell'età giustiniana, ossia quelli stretti e allungati, detti giuliane. Il campanile cilindrico, che sorge sul lato settentrionale, venne aggiunto solo successivamente, tra la fine del IX secolo e gli inizi del X.

Nel 1996 la basilica è stata dichiarata dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".

**Cronologia:** 535-549, con numerosi rifacimenti compresi fra VI e XII secolo.

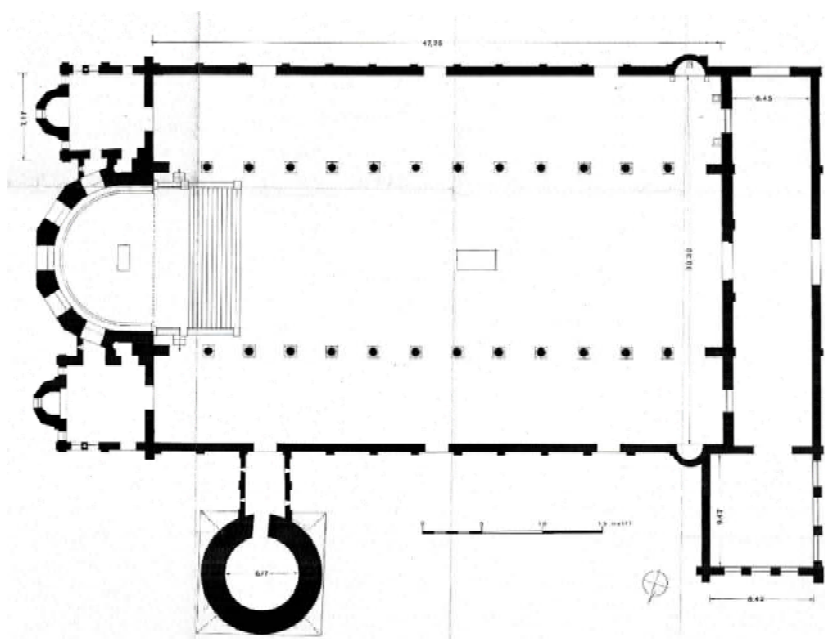


Figura 138



## Iconografia

### *Generale*

La decorazione musiva ricopre l'arco trionfale e il catino absidale (Fig. 139). I mosaici dell'arco trionfale possono essere suddivisi in cinque registri sovrapposti. Nel registro superiore, al centro, vi è un clipeo dorato con il ritratto del Cristo *Pantocrator* che regge con la mano sinistra un libro mentre la mano destra è in atteggiamento benedicente. Ai lati, immersi in nuvolette policrome, vi sono, due per parte, i simboli degli evangelisti, recanti il Vangelo e rivolti verso il centro: l'aquila per Giovanni, l'uomo alato per Matteo, il leone per Marco, il vitello per Luca. Nel registro sottostante sono raffigurate due città con alte torri e mura gemmate: Gerusalemme e Betlemme, da ciascuna delle quali parte una fila di sei pecorelle bianche. Nel terzo registro, ai lati dell'arco, una palma per parte; nel quarto registro gli Arcangeli Michele e Gabriele che, vestiti con abiti imperiali dorati e color porpora, reggono il labaro che riporta il



Figura 139

*Trisagion*. Ricchissima è la decorazione dell'intradosso dell'arco trionfale: al centro un *kantharos* e ai lati uccelletti di varie specie e di diversi colori. La decorazione del catino absidale è divisa in due zone. In quella superiore campeggia un grande disco con 99 stelle e con croce gemmata al centro, che, nell'incontro dei bracci, presenta, entro un clipeo, il volto del Cristo. All'estremità dei bracci orizzontali della croce vi sono le lettere simboliche Alfa e Omega. Alla testa e ai piedi del braccio verticale si trovano epigrafi che inneggiano alla grandezza del Figlio di Dio. Ai lati del disco, immersi in un cielo di nuvole variopinte, i busti di Mosè e di Elia. Assistono a questa scena tre pecorelle. Nella zona sottostante si stende un ampio prato verde costellato di fiori variopinti, rocce e alberelli, sopra al quale campeggia la figura di sant'Apollinare con le braccia aperte in atteggiamento di preghiera. Apollinare veste una tunica bianca e una clamide color porpora con ricamate sopra delle piccole api dorate. A destra e a sinistra del santo sei bianche pecorelle, per lato, si muovono verso di lui. La decorazione musiva si trova anche nella parete di fondo dell'abside, nella zona compresa tra le finestre. Procedendo da sinistra verso destra si trova un riquadro storico dove è raffigurato il momento in cui il vescovo Reparato ottiene dall'imperatore Costantino IV Pogonato i Privilegi per la chiesa di Ravenna. Seguono quindi i ritratti di alcuni vescovi di Ravenna. Questi sono raffigurati in piedi, entro una nicchia conchigliata con tendine bianche, sopra ognuno di loro pende una corona gemmata. I vescovi vestono una tunica bianca e una clamide color porpora e tengono, con le mani velate, un libro sacro. Sono in ordine da sinistra a destra: Ecclesio, Severo, Orso, Ursicino. Conclude il giro absidale un riquadro con tema mistico: il sacrificio di Abele, Melchisedec e Abramo, raffigurato sull'estrema destra.



### *Catino absidale*

Nella parte superiore della conca absidale (Fig. 141), su uno sfondo aureo caratterizzato da nuvolette, è rappresentata la Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor: il Redentore è rappresentato simbolicamente per mezzo della croce gemmata entro un clipeo costituito da una doppia cornice rossa gemmata, su fondo azzurro, ornato da 99 stelle d'oro. L'immagine di Cristo appare solo al centro della croce (Fig. 140), entro un clipeo composto da dischetti di madreperla. Il volto di Cristo è barbato, rappresentato secondo la tipologia siriana. All'estremità superiore del braccio verticale si trova la parola greca IXΘΥΣ (pesce), acrostico formato dalle cinque lettere iniziali delle parole greche corrispondenti a "Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore"; all'estremità inferiore si legge invece l'iscrizione *salus mundi*, mentre ai lati del braccio orizzontale, le lettere greche alfa e omega.

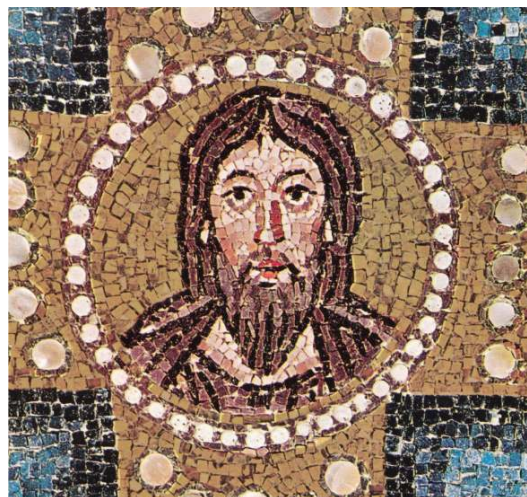


Figura 140

Di fianco al disco gemmato, dalle nuvole spuntano i busti dei Profeti Mosè ed Elia, identificati dalle rispettive iscrizioni: il primo ha il volto giovane e imberbe, mentre il secondo è anziano e con la barba.



Figura 141

Sotto di loro, in un prato verde, tre agnelli, due a destra ed una a sinistra, hanno il muso rivolto verso la croce: essi simboleggiano gli apostoli testimoni dell'avvenimento, ossia Pietro (a sinistra), Giacomo e Giovanni (a destra).

Al di sopra dell'intera scena, campeggia, seppur piccola, la mano divina, la *Dextera Dei*.

In basso, in perfetta corrispondenza con la croce della Trasfigurazione, è raffigurato il protovescovo Apollinare orante, ossia in atteggiamento di preghiera, *expansis manibus*, tra i fedeli, rappresentati simmetricamente ai suoi lati, sotto forma di dodici pecorelle che procedono verso il santo in un ricco giardino paradisiaco, ricco di fiori, alberi, arbusti e volatili.



Il protovescovo indossa una tunica bianca e una casula purpurea adorna di api d'oro; ha il volto ieratico e barbato e il capo avvolto da un nimbo aureo, profilato di perle.

Durante lavori di restauro, furono trovate sotto la superficie musiva alcune sinopie, oggi conservate al Museo Nazionale di Ravenna: esse presentavano un disegno totalmente diverso rispetto a quello poi realizzato a mosaico; infatti, al posto degli agnelli e del protovescovo, dovevano esserci al centro una croce latina con estremità patenti fiancheggiata da due pavoni e a destra e sinistra di questi altre due coppie di pavoni che si accostavano a cesti colmi di frutta: il tutto era sormontato da sei festoni vegetali (MAZZOTTI 1968).

Al di sotto di quattro cornici parallele, nella parte inferiore del catino, tra le finestre, all'interno di fittizie nicchie conchigliate, si stagliano le figure di quattro vescovi (Figg. 142-143-144-145), successori di Apollinare, significativi rappresentanti della chiesa ravennate e del dogma ortodosso: Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino. Sono raffigurati frontalmente, con la mano destra benedicente e con un evangelario gemmato nella sinistra; sono affiancati da bianche tende raccolte ai lati, mentre sul loro capo pende una corona dorata e tempestata di pietre preziose.



Figura 142



Figura 143

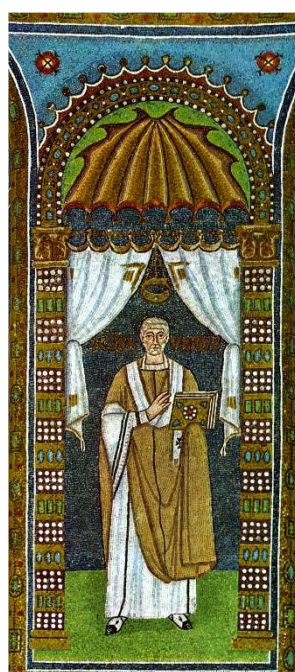


Figura 144

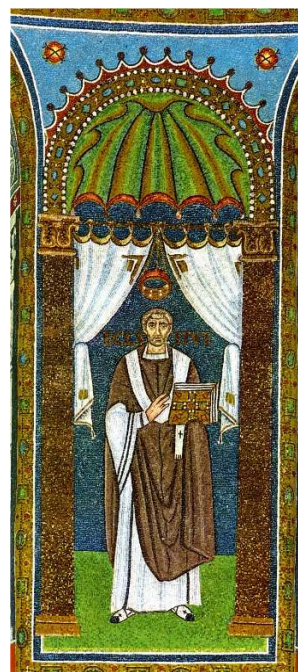


Figura 145

Sono attribuibili al VII secolo, e in particolare all'epoca dell'Arcivescovo Reparato (673-679) i pannelli laterali collocati nella parte inferiore dell'abside: quello di destra rappresenta i sacrifici di Abramo, Abele e Melchisedec, mentre quello di sinistra raffigura la consegna dei privilegi al vescovo Reparato.

### *Arco trionfale*

I mosaici dell'arco trionfale si possono dividere in cinque registri sovrapposti: nella prima fascia superiore, al centro domina il busto di Cristo *Pantocrator* all'interno di un clipeo, fiancheggiato dai quattro simboli degli Evangelisti, che si stagliano su un fondo blu cosperso di nuvole azzurre e rosse (Fig. 146): da sinistra, l'aquila (Giovanni), l'uomo alato (Matteo), il leone (Marco) e il vitello (Luca).



Figura 146



Essi hanno il capo nimbato e un evangeliario gemmato: i nimbi di Giovanni e Marco sono argentei, mentre quelli di Matteo e Luca sono aurei.

Il secondo registro è occupato da dodici agnelli che escono, sei per parte, dalla città di Gerusalemme e di Betlemme.

Nel terzo registro, nei rinfianchi dell'arco, occupano gli spazi triangolari due palme stilizzate.

Nel quarto registro, gli Arcangeli Michele e Gabriele, mentre nel quinto, due busti di Evangelisti.

Di tali mosaici, risalgono all'età giustiniana solo gli arcangeli e i quattro simboli degli Evangelisti del registro superiore. Cristo e i due registri sottostanti sono da attribuire a rifacimenti del VII-IX secolo; i busti dei peducci sono invece dell'inizio del XII secolo.

Gli arcangeli Michele e Gabriele (Figg. 147-148) sono caratterizzati da un nimbo argenteo e indossano abiti imperiali: tunica bianca e clamide purpurea, fermata sulla spalla da una fibbia; portano anche un *tablion* aureo decorato da orbicoli rossi contenenti uccelli e fiori stilizzati; ai piedi hanno fini scarpette ornate di pietre preziose. Entrambi reggono un labaro che riporta il *Trisagion*, atto ad esaltare la fede ortodossa.



Figura 147



Figura 148

### Iconologia

La scena della Trasfigurazione si accompagna ad elementi apocalittici che alludono alla Seconda Venuta di Cristo, come le lettere apocalittiche Alfa e Omega sul braccio trasversale della croce. La *Dextera Dei*, che compare al centro della composizione, sottintende la presenza dell'Altissimo. Il grande prato verde della zona sottostante rappresenta il paesaggio del Paradiso, dominato al centro dalla figura di sant'Apollinare verso il quale convergono, a gruppi di sei, dodici pecorelle da identificarsi, secondo Raffaella Farioli, con i dodici Apostoli. Una diversa interpretazione, sostenuta fra gli altri da Giovanni Mesini, vede nelle pecorelle la raffigurazione degli eletti, dei fedeli che, per intercessione del santo, possono raggiungere il Paradiso. All'esaltazione della fede di Apollinare, primo vescovo, che lo ha

reso meritevole della gloria del Paradiso, partecipa tutta la chiesa di Ravenna, raffigurata nelle persone dei più venerati presuli, nei pannelli tra le finestre.

Sant'Apollinare *benedicens* è l'intermediario tra Dio e gli uomini (MONTANARI 2002, p. 159).

Gli Arcangeli Michele e Gabriele appaiono come custodi dell'ortodossia.

### Iscrizioni

Al di sopra della croce gemmata della Trasfigurazione:  
(ΙΧΘΥΣ) ΙΗΣΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ

Al di sotto della croce gemmata della Trasfigurazione:  
SALVS MVNDI



Ai lati del braccio orizzontale della croce della Trasfigurazione:  
Α Ω

Al di sopra dei busti dei profeti Mosè ed Elia:  
MOYSES – HLELIAS

A sinistra e a destra del nimbo dorato di sant'Apollinare:  
+ SANCTVS APOLENARIS

A sinistra e a destra delle figure dei vescovi, tra le finestre absidali:  
ECLESIVS – SCS SEVERVS – SCS VRSVS – VRSICINVS

Al di sopra delle figure degli Arcangeli Michele e Gabriele:  
MICAHEL – GABRIHEL

Sui labari retti dagli Arcangeli Michele e Gabriele:  
ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ

### **Maestranze**

Maestranze ravennati di S. Apollinare in Classe.

Maestranze ravennati di S. Vitale: realizzazione delle figure degli Arcangeli Michele e Gabriele.

### **Committenza**

Fra il 535 e il 538 il vescovo Ursicino fece costruire la basilica in onore di sant'Apollinare e vi fece trasferire i resti del protovescovo. Massimiano, eletto vescovo di Ravenna nell'ottobre 546, fece poi probabilmente completare la decorazione musiva del catino absidale e il 9 maggio 549 consacrò la basilica.

### **Strati di sottofondo**

I mattoni della struttura muraria, sono quelli tipici delle costruzioni finanziate da Giuliano Argentario, ossia lunghi e sottili. Sul lato esterno misurano 40 x 5 cm. Le fughe fra i mattoni sono di spessore molto largo e composte da una malta a base di grassello ricca di aggregati di vario tipo e granulometria. Durante i restauri di consolidamento della seconda metà del Novecento, eseguiti con la tecnica dello "strappo", è stata rilevata, sulla muratura della calotta absidale, la sinopia della decorazione musiva, tracciata con un colore rosso direttamente sulla muratura (MAZZOTTI 1968).

Gli strati di sottofondo delle aree di superficie musiva originarie del VI secolo, in base a quanto rilevato da mons. Mario Mazzotti, sono tre; in alcune zone si riducono a due.

Il primo strato, a diretto contatto con la muratura, è di malta bianca, a base di grassello; Sono simili anche il secondo e il terzo. Su quest'ultimo si sono rinvenute le tracce delle campiture di diversi colori, corrispondenti a quelli delle tessere, funzionali ad eseguire il mosaico.

(MAZZOTTI 1968, p. 314).

## **Tessere**

Assai diversi sono i materiali originali del VI secolo, impiegati nella decorazione musiva della basilica. In particolare, la pasta vitrea turchese, adoperata per lo sfondo del clipeo della Trasfigurazione; la pasta vitrea verde, in diverse tonalità e sfumature (dal verde tendente al giallo al verde tendente al blu), usata nella rappresentazione del giardino paradisiaco.

Per quanto riguarda le tessere di vetro con foglia metallica d'oro, si sono riscontrate quelle con supporto tendente all'ambra, soprattutto nello sfondo dell'intero mosaico del catino absidale.

E' utilizzata anche la madreperla, in dischetti circolari, come ornamento del nimbo aureo di sant'Apollinare, nella doppia cornice che circonda il clipeo della Trasfigurazione, nelle stelle e nella croce.

Sono presenti anche tessere di vetro con foglia a lamina metallica d'argento, prevalentemente nella cornice con motivi vegetali che orna l'intradosso dell'arco trionfale.

Il marmo bianco è utilizzato nelle pecore, nelle vesti dei profeti Mosè ed Elia e del protovescovo Apollinare, inoltre nelle tende che inquadrano i vescovi.

## **Stato di conservazione e restauri**

**VII secolo**: Dopo un solo secolo dalla costruzione della basilica, i mosaici, già nel VII secolo, sono rovinati e degradati, a causa della cattiva conservazione e a veri e propri atti vandalici. In particolare, le lotte tra la Santa Sede e la Curia Romana potrebbero aver portato ad alcuni rimaneggiamenti o rifacimenti nella scena raffigurante la consegna dei privilegi. Umidità e ruggine dei chiodi di sostegno delle malte furono le altre responsabili dei danni (GEROLA 1917, pp. 106-107; MAZZOTTI 1954, p. 84).

**671 – 677**: Durante l'episcopato di Reparato (671-677) si rendono necessari alcuni interventi manutentivi. In particolare, la casula del protovescovo Apollinare viene accorciata; si interviene anche nell'area delle nubi sopra il busto di Elia e nell'intradosso dell'arco trionfale.

Al VII secolo risalgono i pannelli della fascia inferiore dell'abside.

(RICCI 1935-2, pp. 19-31; pp. 37-38, tav. LXVII; BENINI 1949, pp. 46-49; MAZZOTTI 1954, p. 176, nota 2; PELÀ 1970, pp. 53-54; IANNUCCI 1987, p. 181).

**VIII – IX secolo**: In seguito a terremoti avvenuti a metà dell'VIII secolo, la basilica subì dei danni. E' il papa Leone III a rendersi conto della necessità impellente di un restauro generale. (TARLAZZI 1852, p. 119; PELÀ 1970, p. 59).

**XVI – XVII secolo**: Dal XVI secolo, la basilica trascorre un lungo periodo di declino. Viene infatti danneggiata e saccheggiata in concomitanza con il sacco di Ravenna del 1512. Nell'arco trionfale risultano diverse le parti mancanti negli arcangeli.

(IANNUCCI 1980a, pp. 19-25; PELÀ 1970, pp. 69-70)

**1642**: Il decreto di Sacra Visita dell'arcivescovo Altieri del 28 aprile 1642 menziona un avvenuto restauro, ma non si sa quali siano state le parti di mosaico interessate. Nelle fonti rimane traccia di una generica indicazione al coro della chiesa (MAZZOTTI 1954, p. 183).

**XVIII secolo**: Nella primi anni del secolo la basilica di S. Apollinare in Classe si trova in pessime condizioni conservative. I mosaici si trovano in condizioni di sporcizia tali per cui non si riesce neppure a decifrare la scritta IXΘYC sopra il clipeo col busto di Cristo.

(TARLAZZI 1852, p. 120; GEROLA 1917, p. 132; RICCI 1935-2, pp. 15, 49; MAZZOTTI 1954, pp. 163-165, nota 2). In un periodo imprecisato, ma sicuramente dopo il 1699 poiché nella tav. XXIV dei *Vetera Monimenta* del Ciampini si leggono ancora i nomi originali, ignoti mosaicisti cambiano in

MOYSES ed HYELYAS i nomi MOSES ed HELIAS scritti sopra i busti che appaiono tra le nubi nella parte superiore della conca absidale (RICCI 1935-2, p. 17, nota 1).

**1719 – 1723:** Nominato abate di S. Apollinare in Classe nel 1719, Casimiro Gallamini avvia i lavori della basilica con un restauro generale del complesso monumentale e affida il settore dei mosaici al pittore Carlo Onestini; i lavori sono già completati nel 1723.

Nel catino absidale vengono aggiunte due crocette nel pallio di sant'Apollinare. Nella fila di pecore a sinistra nel catino absidale vengono nascosti i segni dei bioccoli, e la figura di Elia, prima barbata, viene riattata e il viso reso glabro grazie a un nuovo intonaco.

(GEROLA 1917, pp. 132-133; RICCI 1935-2, pp. 9-10; PELÀ 1970, p. 71).

**1750 – 1775:** Per il XVIII secolo si hanno notizie relative a diversi interventi di restauro, soprattutto strutturali. Una ripulitura generale della superficie musiva, Canneti e Maffei poterono correggere l'errore commesso da Ciampini nel decifrare l'acrostico IXΘYC.

(BELLENGHI 1843, p. 321; GEROLA 1917, pp. 132-134; RICCI 1935-2, p. 52).

**XIX secolo:** Le soppressioni napoleoniche influiscono anche sulla basilica classense. Dalla metà del secolo diverse testimonianze offrono l'immagine di un edificio in rovina, con piante aderenti ai muri esterni, troppa umidità determinata anche dalla zona paludosa circostante lasciata all'incuria (MAZZOTTI 1954, p. 104).

**1823 – 1828:** Il conte Carlo Arrigoni ottiene da Roma sussidi a cui si aggiungono offerte spontanee dei ravennati per attuare interventi strutturali indispensabili e larghi risarcimenti, probabilmente pittorici, alla superficie musiva (PELÀ 1970, pp. 75-76; MAZZOTTI 1954, p. 104; RICCI 1935-2, p. 52).

**1870 – 1883:** Negli ultimi decenni del XIX secolo, la decorazione musiva versa in pessime condizioni. Nell'area absidale risultano lacunose le parti inferiori (parte dei pilastri laterali, parte inferiore delle vesti e i piedi) delle figure dei vescovi Ecclesio, Severo, Orso e Ursicino inseriti tra le cinque finestre nella zona absidale. Altre lacune sono riscontrabili nei pilastri dell'arco nella parte inferiore dei due arcangeli. Successivamente, nel luglio del 1880, dalla fronte dell'arco trionfale precipita un tratto del meandro, della zona di fondo, dell'ala del leone e del nimbo del toro. Filippo Lanciani provvede a raccogliere le tessere cadute e ad assicurare provvisoriamente con grappe di rame a stella le parti d'opera musiva laterali al tratto caduto (SBAP, *AS*, Ra 11/84; IANNUCCI 1986, p. 170, 178).

**1883 – 1885:** Dal 1883 Pietro De Vecchis, assistito dal suo allievo Novelli, avvia il restauro della fascia decorativa superiore della fronte dell'arco trionfale e parte del fondo. L'intervento consiste nel distacco di buona parte del meandro superiore dell'arco trionfale e di qualche zona attigua, compresa la testa dell'angelo simbolo di san Matteo evangelista che minacciava di cadere e che viene così trasferita negli uffici del Genio Civile e sostituita con un rifacimento pittorico. De Vecchis viene licenziato nel 1884, e il cantiere affidato al solo Novelli, che consolida i tratti pericolanti tramite grappe di rame (RICCI 1935-2, p. 37, tav. LXVI; GEROLA 1917, pp. 168-173).

**1900 – 1905:** Assunta la direzione della Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna nel 1897, Corrado Ricci denuncia il grave stato in cui versa la basilica, con travi marcite, muri e intonaci che si sfaldano, muffe ovunque e tutto che si tinge di verde, i mosaici, sporchi e in molte zone sollevati, sembrano cadere a brandelli. All'inizio del secolo il Santi Muratori descrive il mosaico dell'abside in uno stato deplorabile, in alcune parti rigonfia e prossimo a staccarsi; anche le originarie grappe di ferro ossidandosi hanno provocato il rigonfiamento dell'impasto e la conseguente caduta. Interventi pittorici, probabilmente settecenteschi, nascondono i bioccoli delle pecore di sinistra e la barba di Elia che risulta perciò glabro (GEROLA 1917, p. 133 nota 3; PELÀ 1970, pp. 80-81).

**1906 – 1911:** Nel XX secolo, gli urgenti lavori al complesso decorativo della basilica di S. Apollinare in Classe vengono avviati a partire dal 1906 e sino al 1911 verranno condotti, sotto la direzione di Corrado Ricci, da Giuseppe Zampiga e Alessandro Azzaroni, a cui a partire dal 1907 si unirà Aretàfilo Merlini, operatore del Regio Opificio delle Pietre Dure di Firenze. L'intervento consiste nel generale consolidamento delle parti pericolanti anche tramite distacco e ricollocazione su rinnovato impasto, ripulitura dallo sporco e dai ritocchi pittorici accumulatisi nel tempo, integrazione delle zone non più esistenti utilizzando semplice rifacimento pittorico laddove era impossibile un ripristino archeologicamente sicuro, oppure ricostruzione a mosaico nelle parti di minore importanza e sempre con l'attenzione a distinguere il mosaico rifatto da quello antico circoscrivendolo con una linea di tessere rosse. Il consolidamento della superficie musiva segue criteri rispettosi e storicamente corretti. Nel 1907, Merlini procede al consolidamento della parte antica pericolante che, dal carteggio Ricci, risulta essere la zona centrale della calotta dell'abside. A conclusione dei lavori si decide di rimettere in loco la testa dell'angelo simbolo di san Matteo evangelista, tolta dal De Vecchis nel restauro del 1883. Nel 1907 la ripulitura del mosaico riporta in luce le tracce dell'originaria barba di Elia, che prima risultava glabro, di cui restavano segni lungo la guancia destra e i bioccoli del manto delle pecore di sinistra, ora ben distinti e ombreggiati, occultati da un intonaco bianco frutto di ridipinture settecentesche; si cancellano anche le due croci dipinte sulle tessere antiche del pallio di sant'Apollinare. Si imitano in modo speculare gli elementi figurativi dalla simmetrica parte destra, ovvero tutta la vegetazione intorno alle pecore e sant'Apollinare. Si decide di contornare il mosaico con una linea di tessere rosse per limitare il moderno e separarlo dall'antico. Molti altri punti sparsi, male eseguiti in pittura, vengono riempiti con tessere nuove. La parte inferiore dei riquadri con i vescovi inseriti tra le cinque finestre nella zona absidale si ricostruisce a mosaico, rifacendo completamente i sottofondi a cemento (MURATORI 1910, pp. 3-5; GEROLA 1917, p. 182, 186; RICCI 1935-2, pp. 60-61, tavv. LXVI-LXX; PELÀ 1970, pp. 80-83, 85; IANNUCCI 1986, p. 172).

**1938 – 1939:** Fra il 1936 e il 1939 si programmano lavori di consolidamento e restauro dei più importanti monumenti ravennati e delle decorazioni musive e pittoriche. L'architetto Capezzuoli viene nominato Direttore della Sezione Staccata di Ravenna della Soprintendenza ai Monumenti di Bologna; contemporaneamente, viene nominata una Commissione dal Ministero della pubblica Istruzione presieduta da Pietro Toesca e composta da Pietro Tricarico, allora Direttore Generale di Antichità e Belle Arti, Carlo Gamba e Santi Muratori, con il compito di monitorare lo stato di conservazione dei monumenti di Ravenna e di fornire indicazioni metodologiche ed operative. Innalzati i ponteggi nel 1938, la Commissione Ministeriale stabilisce la mancanza di necessità di particolari opere di consolidamento e restauro; si notano infatti soltanto minime mancanze di tessere. La presenza dei ponteggi offre la possibilità di eseguire una dettagliata campagna fotografica (GNUDI 1939, p. 532).

Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale vengono eseguiti alcuni lavori di manutenzione della superficie musiva della chiesa di S. Apollinare in Classe. Si procede con un minimo intervento, vengono, infatti, esclusivamente ricollocate alcune tessere precedentemente cadute.

**1944 – 1948:** La chiesa durante la guerra viene adibita a luogo di avvistamento e di deposito materiali. Capezzuoli rileva numerosi danni dovuti ai bombardamenti alleati, sebbene durante il conflitto, per prevenire possibili lesioni agli interni della chiesa, davanti alla superficie musiva della chiesa di S. Apollinare in Classe siano state innalzate pareti di materassini incombustibili in vetroflex e chiuse tutte le finestre con una doppia muratura a compartimenti riempiti di sabbia. In particolare, la decorazione musiva ha risentito dell'effetto di una granata. In molte parti le tessere sono staccate dal fondo sottostante, dal muro del catino absidale (SBAP, *AS Ra* 23/162; CAPEZZUOLI 1950, pp. 68-75; MAZZOTTI 1954, p. 186).

**1948 – 1950:** Dopo la Seconda guerra mondiale, Capezzuoli avvia una campagna di restauro atta a consolidare e integrare la superficie musiva. Viene perciò deciso di staccare a sezioni i mosaici e di



ricollocarli su nuovo sottofondo tramite la realizzazione ex-novo di un impasto cementizio; le integrazioni, marginali, interessano le parti rovinate e le tessere cadute. Il lavoro viene affidato al gruppo mosaicisti di Ravenna diretto da Giuseppe Salietti. Vengono staccate larghe sezioni di mosaico e viene ricollocato *in situ* un nuovo sottofondo di impasto cementizio.

Gli interventi di strappo e consolidamento mettono in evidenza la presenza di una sinopia sottostante; nella parte alta del catino absidale è tracciato in rosso su mattoni il disegno sommario di un grande cerchio con all'interno una croce, in corrispondenza con la croce gemmata della decorazione a mosaico.

La pulitura avviene a sezioni staccate, mentre le integrazioni si limitano alla sostituzione di tessere rovinate con tessere di smalto o di pietra coeve (recuperabili dalla conservazione di materiale musivo caduto in seguito alla demolizione di vecchi monumenti). Si utilizzano invece file di tessere di colore leggermente diverso per delimitare le zone completamente ricostruite, al fine di rendere riconoscibili questi interventi ad un'attenta osservazione e nello stesso tempo non turbare la lettura dell'opera nella sua complessità (SBAP, *AS Ra* 34/267; BOVINI 1954, p. 7; PELÀ 1970, p. 90).

**1970 – 1976:** Nel 1970 si rileva che i mosaici del catino absidale presentano distacchi diffusi dalla struttura muraria, formando in alcuni punti sacche che minacciano rovina e cadute. Le figure dei vescovi Orso e Severo si presentano perfettamente conservate (BOVINI 1974b, pp. 63, 67, 69). I lavori comportano operazioni di strappo dei mosaici siti nel catino absidale e nell'intradosso dell'arco trionfale; viene recuperata una sinopia posta nell'abside e previsto l'uso di una nuova tecnica di strappo dovuta a una prassi che prevede la realizzazione di calchi in resina e lana di vetro. Il recupero della sinopia, ora conservata al Museo Nazionale di Ravenna, venne effettuato dal restauratore bolognese Ottorino Nonfarmale (MAZZOTTI 1968, pp. 313-314; BOVINI 1974b, pp. 63-69; PAVAN 1978, pp. 233-236).

**1985 – 1986:** Viene effettuata una dettagliata campagna di analisi tramite un'indagine stetoscopica, che evidenzia i diversi punti di distacco degli intonaci di sottofondo. Vengono, in questo modo, aggiornate le tavole storiche del Ricci, precisando più dettagliatamente le parti rifatte e quelle originali. (IANNUCCI 1986, pp. 173, 182; IANNUCCI 1987, pp. 179-208)

**2005 – 2006:** La decorazione musiva del registro superiore dell'arco trionfale appare ricoperta di uno strato di polveri e alterata da ritocchi pittorici. Si riscontra la presenza di elementi metallici. Alcune tessere a lamina metallica hanno perduto il vetrino di protezione e la lamina d'oro e d'argento. Anche le madreperle si trovano in un notevole stato di degrado. Si evidenzia anche il distacco della malta di allettamento in estese aree di superficie musiva.

**novembre 2005 – marzo 2006:** Il restauro, diretto da Cetty Muscolino e condotto da Ermanno Carbonara, ha previsto le seguenti operazioni: consolidamento delle tessere a lamina metallica, pulitura, rimozione delle vecchie stuccature, consolidamento delle tessere mobili, consolidamento delle malte sottofondali, asportazione degli elementi metallici, integrazione delle lacune e ritocco delle malte interstiziali.

In occasione degli interventi di revisione e consolidamento delle capriate lignee della basilica, si procede anche al restauro della parte più alta dei mosaici dell'arco trionfale. (MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008, pp. 89-94).

## **Bibliografia**

CP.TR., *Vita Maximiani*, pp. 196-198; BELLENGHI 1843; TARLAZZI 1852; GEROLA 1917; RICCI 1935-2; GNUDI 1939; BENINI 1949; CAPEZZUOLI 1950; DEICHMANN 1952, pp. 63-67; GALASSI 1953; BOVINI 1954; MAZZOTTI 1954; PINCHERLE 1966; MAZZOTTI 1968; BOVINI 1969c, pp. 69-88; PELÀ 1970; BOVINI 1972bis; BOVINI 1973; BOVINI 1974b; DEICHMANN 1976, pp. 245-280; FARIOLI 1977, pp.

192-224; PAVAN 1978; CORTESI 1980; IANNUCCI 1980a; IANNUCCI 1982; RIZZARDI 1985, pp. 403-430; IANNUCCI 1986; MAZZOTTI 1986; IANNUCCI 1987; RIZZARDI 1988, pp. 51-54; RIZZARDI 1992; BISCONTI 1998-2; RIZZARDI 1999c; MONTANARI 2002; RIZZARDI 2005c; MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008; VERNIA 2009; RIZZARDI 2010, pp. 79-85; RIZZARDI 2011, pp. 146-165; FOURLAS 2012, pp. 283-286; KNIFFITZ 2013, pp. 192-199.

### III.1.16 BASILICA DI S. STEFANO MAGGIORE (EDIFICIO DI CULTO E MOSAICI SCOMPARSI)

#### Note storiche

La basilica, in base a quanto si evince dal *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, sorgeva vicino alla Porta di Ovilione, era ornata internamente da marmi e mosaici e ospitava le reliquie di diversi santi. Doveva essere una basilica a tre navate, affiancata da due sacelli ornati da mosaici a tessere d'oro, probabilmente ubicata sul fianco settentrionale della basilica di S. Vitale, ma non sono stati rinvenuti resti in tale zona.

**Cronologia**: 11 dicembre 550 (consacrazione)

#### Iconografia

Sulla scorta delle notizie di Agnello e in base alle ipotesi del Deichmann, si può avanzare una ricostruzione della decorazione musiva absidale: Massimiano doveva essere rappresentato con il modellino della chiesa da lui commissionata, similmente al vescovo Ecclesio nel catino absidale di S. Vitale e nel mosaico scomparso della basilica di S. Maria Maggiore. La Rizzardi recentemente ha ipotizzato che, analogamente ad altre decorazioni musive absidali, fossero

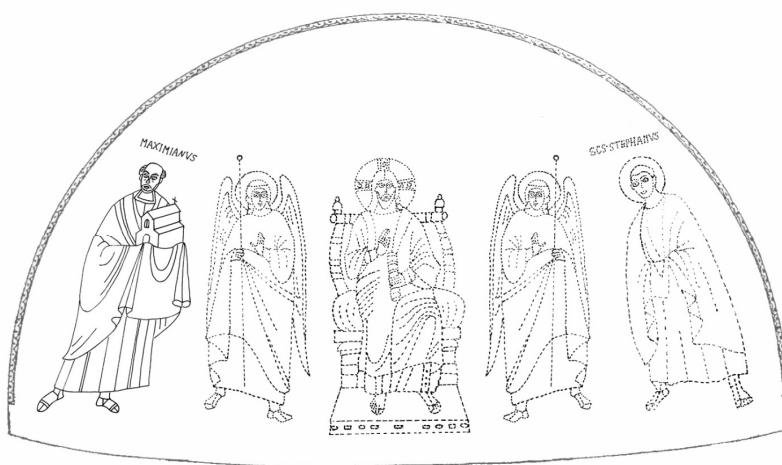


Figura 149

representati anche due angeli affiancati a Cristo e, verosimilmente, anche il titolare della chiesa, ossia Stefano (Fig. 149 – ricostruzione Rizzardi – Sotira 2011).

**Committenza**: vescovo Massimiano di Pola.

#### Iscrizioni

Intorno al catino absidale:

IN HONOREM SANCTI AC BEATISSIMI PRIMI MARTYRIS STEPHANI SERVVS CHRISTI MAXIMIANVS  
EPISCOPVS HANC BASILICAM IPSO ADIVVANTE A FVNDAMENTIS CONSTRVXIT ET DEDICAVIT DIE TERTIO  
IDVS DECENBR. INDICIONE XIII. NOVIES POST CONSVLATVM PACIFICI BASILII IVNIORIS

#### Bibliografia

LP.HE., *Vita Maximiani*, p. 327; CP.TR., *Vita Maximiani*, pp. 190-192; ZIRARDINI 1908-1909, pp. 91-92; MAZZOTTI 1955, p. 39; CORTESI 1983, pp. 68-86; DEICHMANN 1976, pp. 273; 372-374; RIZZARDI 2011, pp. 165-167.

### **III.1.17 BASILICA PETRIANA (CLASSE)**

**Localizzazione:** area settentrionale di Classe.

#### **Note storiche**

La basilica venne fondata dal vescovo Pier Crisologo fra il 432 ed il 440 all'interno delle mura della città di Classe. Come testimonia il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, accanto all'edificio di culto venne eretto un battistero con annessi *monasteria*, ossia oratori, dedicati a S. Matteo e a S. Giacomo.

Il battistero è coevo alla Cappella Arcivescovile, infatti fu fatto innalzare dal vescovo Pietro II (493-526). Successivamente, il vescovo Vittore (537-544) commissionò la decorazione musiva parietale. La decorazione musiva degli oratori di S. Matteo e di S. Giacomo risale rispettivamente all'Arcivescovo Agnello (557-570) e all'Arcivescovo Pietro III (570-578).

**Cronologia:** 537-544 (mosaici battistero)

#### **Iconografia**

Gli intradossi di due opposte arcate del battistero erano ornate da clipei contenenti iscrizioni a lettere auree.

Nell'oratorio di S. Matteo, come si evince dall'iscrizione riportata dallo storico Andrea Agnello, la decorazione musiva absidale doveva essere dedicata agli apostoli.

L'iscrizione presente nell'oratorio di S. Giacomo, relativa ad un presule di nome Pietro, potrebbe riferirsi a Pier Crisologo, Pietro II, oppure, più verosimilmente, a Pietro III, poiché il titolo "Archiepiscopus" viene attribuito soltanto da Massimiano in poi.

**Committenza:** vescovo Vittore (537-544); Arcivescovo Agnello (557-570); Arcivescovo Pietro III (570-578).

#### **Iscrizioni**

All'interno di due clipei opposti nel battistero:

SALVO DOMNO – PAPA VICTORE

Nell'abside dell'oratorio di S. Matteo:

SALVO DOMNO PAPA AGNELLO. DE DONIS DEI ET SERVORVM EIVS QVI OPTVLERVNT AD HONOREM ET HORNATVS QVORVM APOSTOLORVM ET RELIQA PARS DE SVMMA CERVORVM QVI PERIERANT ET DEO AVTORE INVENTI SVNT HEC ABSIDA MOSIVO EXORNATA EST.

Sulla parete dell'oratorio di S. Giacomo, al di sopra del sarcofago del vescovo Pietro:

DOMNVS PETRVS ARCHIEPISCOPVS

#### **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Petri*, pp. 289-290; *Vita Victoris*, p. 325; *Vita Agnelli*, p. 336; CP.TR., pp. 71-73, 183, 223; *CIL*, XI, 1, 306; BOVINI 1969c, pp. 23-32; FARIOLI CAMPANATI 1983, pp. 26-28; DEICHMANN 1976, pp. 350-354; RIZZARDI 2011, pp. 167-168; DAVID 2013, p. 69.



### **III.1.18    BASILICA DI S. PROBO (CLASSE)**

**Localizzazione:** area meridionale di Classe, a sud-est della basilica di S. Apollinare in Classe.

#### **Note storiche**

La *basilica Probi* aveva funzione cimiteriale e dovette ospitare i resti dei vescovi ravennati successori del protovescovo Apollinare. Secondo il *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, fu Massimiano a far traslare qui le spoglie di Probo e di altri vescovi.

#### **Cronologia:**

#### **Iconografia**

La facciata della chiesa era ornata dalle effigi dei vescovi Probo, Eleucadio e Calogero, rispettivamente il terzo, il quinto e il settimo di Ravenna. Essi dovevano essere in posizione stante.

#### **Iconologia**

La presenza dei tre vescovi sulla facciata si giustifica tenendo conto della politica di Massimiano, che aveva lo scopo di enfatizzare la chiesa ravennate. Lo stesso arcivescovo, in quel periodo, aveva modificato il programma iconografico del catino absidale della basilica di S. Apollinare in Classe, commissionando la realizzazione della figura orante del protovescovo ravennate.

**Committenza:** Massimiano (546-556)

#### **Bibliografia**

LP.HE., *Vita Maximiani*, p. 330; CP.TR., p. 199; BOVINI 1969c, pp. 5-22; DEICHMANN 1976, pp. 355-359; FARIOLI CAMPANATI 1983, pp. 43-45, RIZZARDI 2011, pp. 168-169.

## III.2 VICENZA

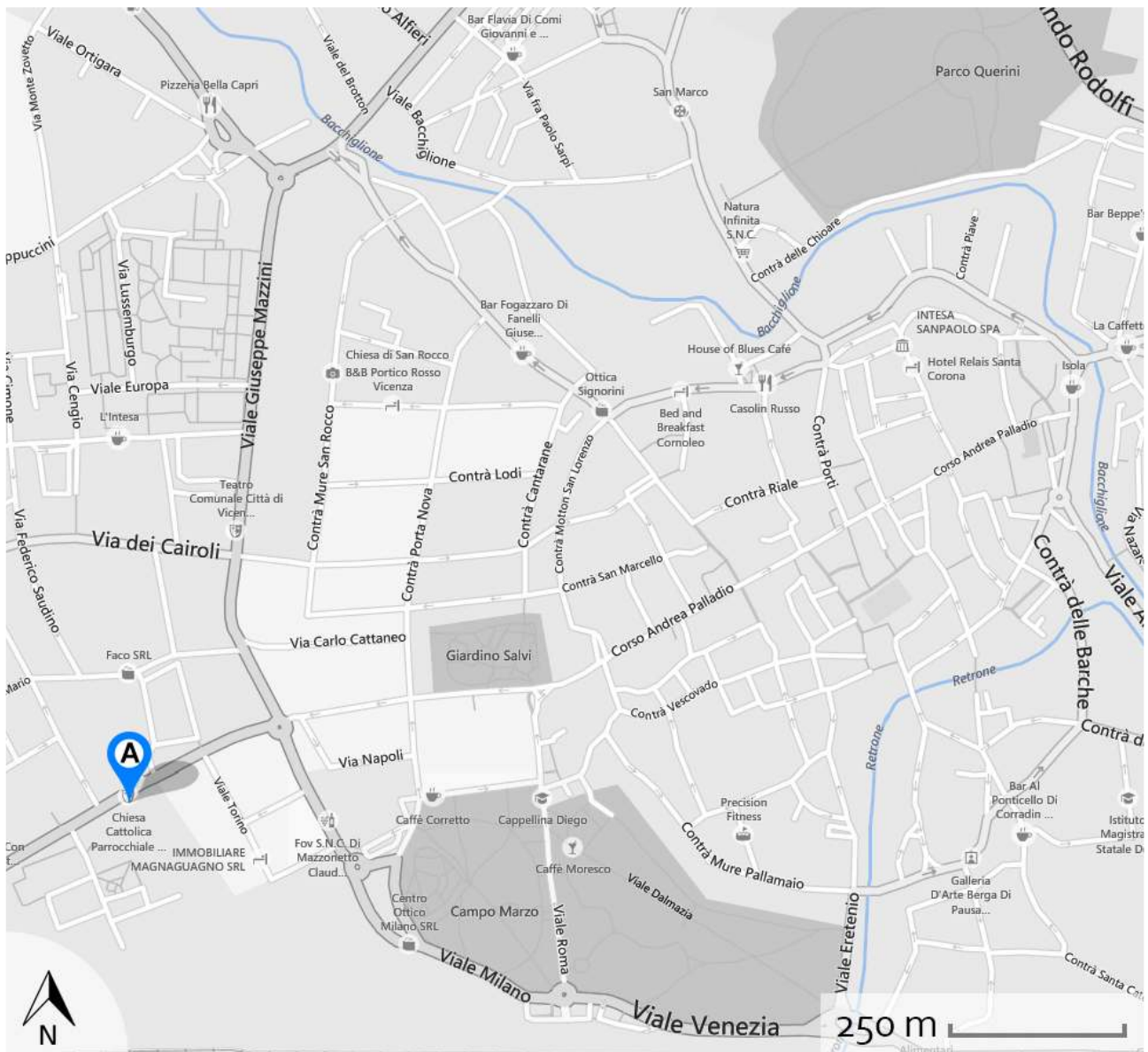


Figura 150

### III.2.1 SACELLO DI SANTA MARIA MATER DOMINI

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Vicenza

**Localizzazione:** Italia, Veneto, 36100 Vicenza, Corso Ss. Felice e Fortunato, 219

Coordinata x: 11° 53' 32"

Coordinata y: 45° 54' 45"

#### **Note storiche**

Lungo il lato meridionale della basilica dei Ss. Felice e Fortunato sorge un sacello intitolato a S. Maria Mater Domini (fig. 151), dedicazione risalente al VI secolo, come attesta l'epigrafe sull'architrave della *pergula* che originariamente limitava l'area presbiteriale: *Hoc oratorium Beatæ Mariæ Mater*

*Domini Gregorius sublimis vir referendarius a fundamentis aedificavit et in Christi nomine dicavit* (DEICHMANN 1953, pp. 48-50). Tale iscrizione, oggi scomparsa, esaltava il privilegio della maternità divina di Maria e aderiva ai dogmi proclamati dai concili di Efeso (431) e di Calcedonia (451).

Il sacello, edificato nella seconda metà del V secolo su un più antico luogo di culto martiriale, è a croce greca inscritta, preceduto da un atrio rettangolare e chiuso da una piccola cupola. Dal vano centrale si dipartono quattro bracci ricoperti da volte. Venne costruito con la funzione di *martyrion*, ossia come luogo di raccolta e di venerazione delle reliquie dei martiri.



Figura 151

### **Cronologia**

Fine V – inizi VI secolo

### **Iconografia**

Sono pochi i frammenti superstiti (Fig. 153) dell'articolato e prestigioso programma decorativo musivo che doveva rivestire le pareti del *martyrion* (Fig. 152, da LUSUARDI SIENA 1992) e che forse, in base all'iscrizione, doveva comprendere un clipeo con Cristo nella cupola e una Vergine *Theotokos* nell'abside. Le trombe di raccordo tra gli angoli di intersezione degli archi contenevano i simboli degli Evangelisti, come in S. Vittore a Milano e come nel Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli. Oggi è ancora visibile un leone alato, simbolo zoomorfo dell'evangelista Marco, rappresentato con il capo nimbo e il libro nel pennacchio nord-occidentale (Fig. 154). Esso è compreso all'interno di un medaglione dallo sfondo rosso, bianco e azzurro; è raffigurato per intero, accovacciato e di scorcio, da sinistra a destra. E' caratterizzato inoltre da due naturalistiche ali che conferiscono un'impressione di tridimensionalità. Sul volto dominano grandi e profondi occhi. L'animale si staglia su uno sfondo aureo striato da nuvole azzurre, rosse, arancioni.



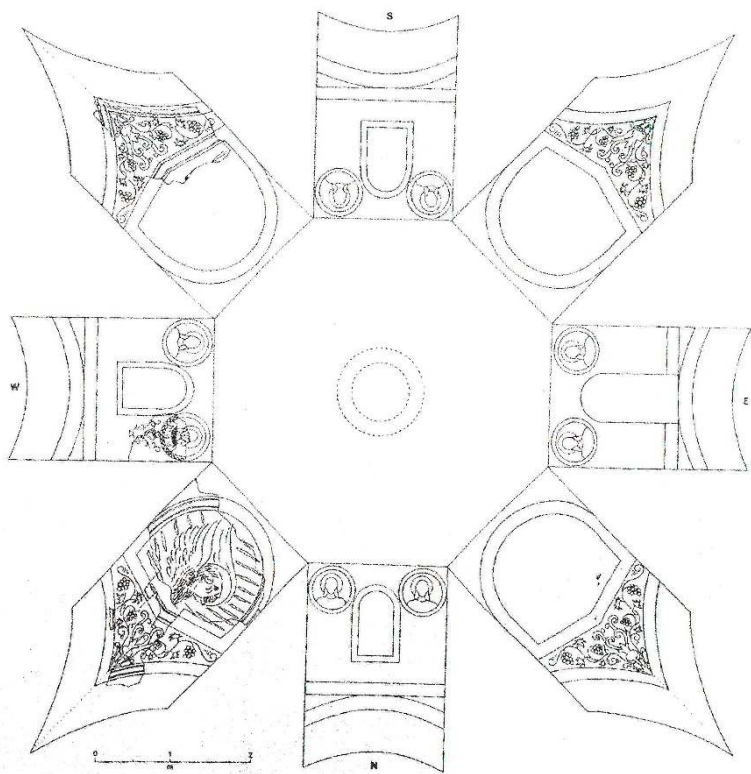


Figura 152

Sul lato occidentale, a destra della finestra, un clipeo contenente il ritratto di una santa (LUSUARDI SIENA 1992, p. 206). Ella presenta un collo affusolato sul quale si innesta l'ovale del volto; le labbra sono carnose; gli elementi anatomici sono evidenziati da una linea scura (Fig. 155).

Lo spazio che accoglie il ritratto della santa è incorniciato da un motivo a denti di sega. Lineari e composte appaiono le forme della figura nelle vesti e negli ornamenti. Il volto, sebbene frammentario, comunica un'impressione di dignità e di spiritualità; è reso con accuratezza, appare solenne e ieratico, e mostra una certa somiglianza iconografica con il volto di santa Perpetua rappresentata nel sottarco

settentrionale della Cappella Arcivescovile: in particolare, soprattutto sono identici sia il velo che scende dietro la testa, sia la tunica ornata di clavi (PREVITALI 1979, p. 105). Dal punto di vista stilistico, tuttavia, il ritratto vicentino comunica una naturale spiritualità, che si distingue dalla fissità di quello ravennate. Nonostante lo stato frammentario del mosaico, si riconoscono un alto livello esecutivo e una fattura raffinata. Si può affermare che, complessivamente, il lacerto musivo s'ispiri ai canoni bizantini, ma che si distingua per un taglio locale e per un linguaggio narrativo e liturgico ad un tempo, espressione di maestranze esperte e preparate.

La datazione ai primi decenni del VI secolo proposta dalla Lusuardi Siena non si basa solo sul confronto con le *imagines clipeatae* della Cappella Arcivescovile, ma anche sulle nuvole intorno al simbolo zoomorfo di san Marco, assai simili a quelle del mosaico romano della basilica dei Ss. Cosma e Damiano.

Simboli degli Evangelisti e immagini clipeate dovevano essere connessi tra loro da racemi di vite carichi di grappoli di uva, che si dipartivano da cauli e si intrecciavano come nella volta del sacello di Matrona a S. Prisco presso S. Maria Capua Vetere e



Figura 153



nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna.

All'epoca dei restauri (FRASSON 1937, p. 461), sopravvivevano altri frammenti di mosaico sul tamburo. La cupola doveva essere caratterizzata da una decorazione naturalistica, magari su uno sfondo blu intenso, tempestato di stelle; poteva, come a Casaranello, recare allo zenit un clipeo con all'interno una croce latina o una croce monogrammata.



Figura 154

### **Iconologia**

Negli angoli di sud-est e di sud-ovest e sotto il clipeo suddetto, rimangono tralci di vite e melograni. Il clipeo doveva far parte di una serie di medaglioni collocati alla base della cupola, due per ogni lato, a destra e a sinistra delle finestre e quindi, complessivamente, otto: probabilmente, si trattava dei ritratti delle sante e dei martiri dei quali il sacello conservava le reliquie (MACKIE 2003, pp. 37-44, 112-113). La loro identità è da individuare verosimilmente tra martiri il cui culto si diffonde del V secolo e che sono ritratti nella Cappella Arcivescovile, nel registro inferiore della navata centrale, risalente all'epurazione agnelliana di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, e nella Basilica Eufrasiana di Parenzo (LUSUARDI SIENA 1992, p. 207, nota 12).



Figura 155



## **Committenza**

In base all'iscrizione sopra menzionata, si può attribuire al *vir referendarius* Gregorio, funzionario della corte teodericiana.

## **Stato di conservazione e restauri**

**1117:** un terremoto verosimilmente provocò il crollo del mosaico della cupola.

**Inizio XVII sec.:** lo storico Silvestro Castellini riferisce che l'edificio di culto era lavorato a mosaico.

**1630:** i mosaici vennero ricoperti da un velo di calce, al fine di essere protetti.

**1674:** venne costruita una falsa cupola i cui supporti lignei furono fissati proprio sulla zona mosaicata, distruggendo quasi completamente i mosaici stessi.

**2007:** i mosaici sono stati restaurati da Opera s.r.l. di Lonigo (VI), su progetto dell'architetto Marcella Michelotti, sotto la direzione della dott.ssa Chiara Rigoni della Soprintendenza ai beni storico-artistici (Fig. 156).

Un'attenta serie di analisi chimico-fisico-mineralogiche ha anticipato la pulitura delle volte mediante scialbatura e il restauro dei mosaici paleocristiani e dei marmi parietali, provenienti dall'Asia Minore. Nel sacello, come nell'atrio e nella sacrestia, le pareti sono state riportate a intonaco a calce con l'impiego della finitura Tassullo TF01.



Figura 156

## **Bibliografia**

FRASSON 1937; DEICHMANN 1953, pp. 48-50; BETTINI 1954-1955; DANI 1964; PREVITALI 1979; LUSUARDI SIENA 1989, pp. 196-200; LUSUARDI SIENA 1992; MARCENARO 1993, p. 37; LORENZONI 2000; MACKIE 2003; SOTIRA 2013b, pp. 99-101.

### III.3 PADOVA

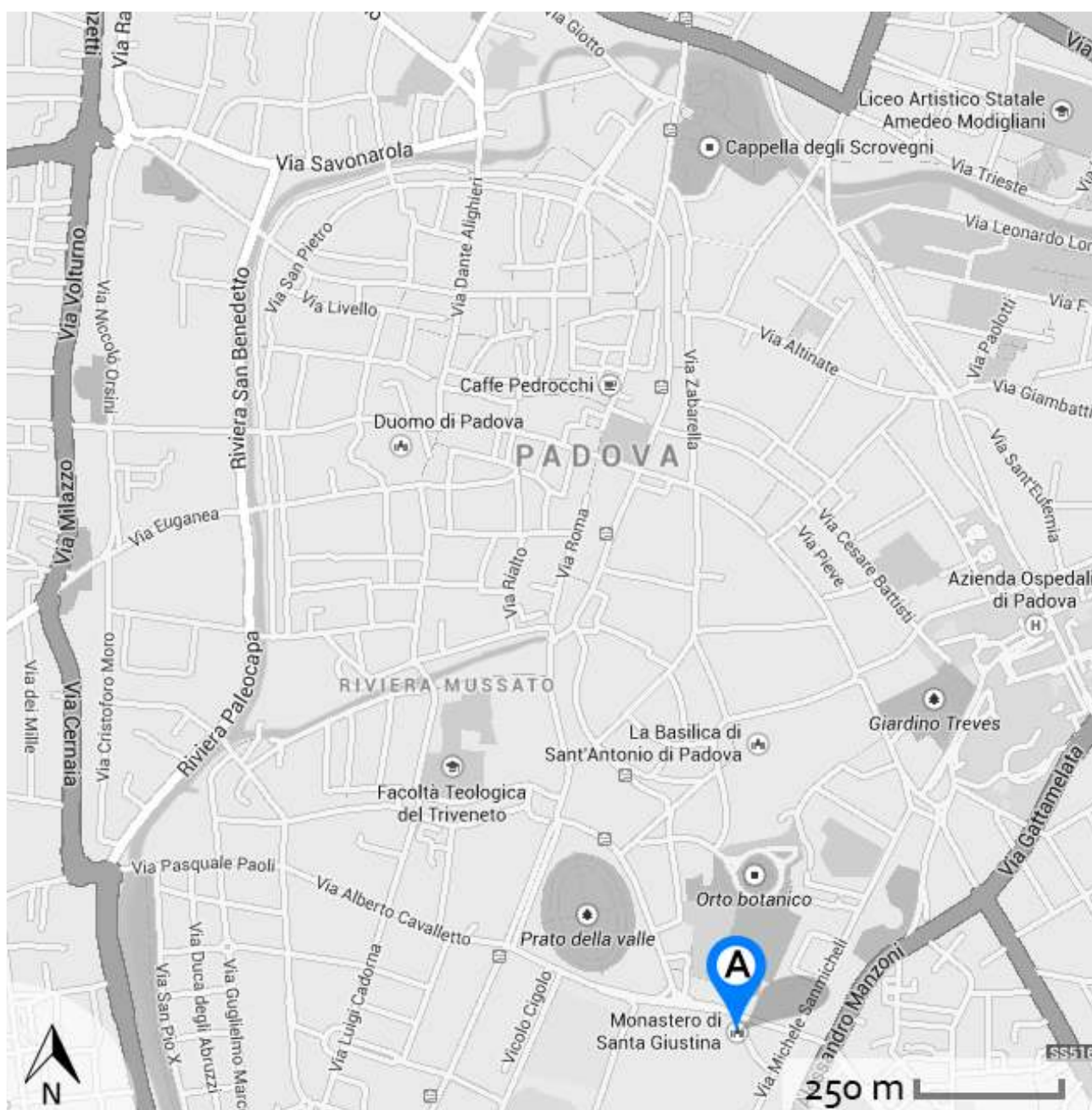


Figura 157

#### III.3.1 LACERTI MUSIVI PARIETALI DA S. GIUSTINA

**Condizione giuridica:** proprietà della Diocesi di Padova.

**Localizzazione:** Italia, Veneto, Padova, Via G. Ferrari 2/A

Coordinata x: 11° 88' 02"

Coordinata y: 45° 39' 63"

#### **Note storiche**

Sul luogo della sepoltura di santa Giustina di Padova, martirizzata nel 304, il prefetto del pretorio d'Italia, l'ostrogoto Venanzio Opilione, nel VI secolo, fece erigere una basilica affiancata da alcuni ambienti, tra i quali un sacello dedicato a san Prosdocimo.



Fra il 573 e il 576, lo storico Venanzio Fortunato citava l'esistenza di un ciclo parietale all'interno della chiesa di S. Giustina, con scene della vita di san Martino di Tours:

*Si Patavina tibi pateat via, pergis ad urbem: huc sacra Justinæ, rogo, lambe sepulcra beatae cuius habet paries Martini gesta figuris.*

(VENANTII FORTUNATI, *Vita Sancti Martini*, IV, 672-674).

La Leggenda di S. Daniele, a proposito del sacello di S. Prosdocimo, afferma:

*parietes humotenus in circuitu vario sunt marmore crustati, pars vero superior que testudineo clauditur arcu longe lateque deaurata relucet et opera mausoleo depicta quasi celeste palatium ac viridantia paradisi prata demonstrat (Inventio corporis Sancti Danielis, VI, 4).*

Fonti successive ricordano che all'interno del sacello dovevano essere rappresentati sia gli apostoli, sia gli evangelisti, secondo un abbinamento presente anche nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna e nel sacello di Vicenza. Inoltre, l'oratorio poteva probabilmente avere un'iconografia simile a quella del battistero degli Ortodossi di Ravenna, con Cristo attorniato dagli apostoli.

Alla fine degli anni '20 del Novecento sono stati effettuati scavi nel cortile del campanile e sono stati trovati frammenti di mosaici, custoditi in 120 cassette ed esposti parzialmente in occasione di una mostra dedicata a santa Giustina presso il Museo Diocesano di Padova nel 2004-2005.

**Cronologia**: metà del VI secolo.



Figura 158

### **Iconografia**

Nella cappella di S. Prosdocimo sono visibili frammenti in pasta vitrea di due intradossi di finestra: il primo è caratterizzato da uno sfondo verde e grigio e presenta resti di un tralcio vegetale; il



secondo ha uno sfondo verde e blu. Entrambi sono racchiusi da un bordo tricolore con tessere blu, bianche e rosse.

Tra i frammenti rinvenuti nello scavo (Fig. 158) sopra citato è notevole quello in cui si riconosce un *kantharos* biansato e costoluto, giallo con lumeggiature bianche, su uno sfondo blu indaco; al di sotto restano tracce di un bordo costituito da un filare di tessere bianche e da altri filari di tessere rosse. Presumibilmente, ai lati di tale *kantharos* dovevano essere affrontati uccelli.

Un altro frammento (in alto a destra nella foto qui riportata) è caratterizzato da nervature nere, con il bordo frastagliato in rosso, su uno sfondo violaceo.

Un terzo (in alto, al centro), caratterizzato da uno sfondo aureo, sembrerebbe riconducibile ad una nuvoletta: a tal proposito, Andreescu Treadgold propone confronti con le nuvole raffigurate nei catini absidali di S. Vitale a Ravenna e della Basilica Eufrasiana di Parenzo, ma anche con quelle del sacello di S. Maria Mater Domini a Vicenza e del lacerto musivo della *Traditio Legis* di Pola.

### **Tessere**

Varia è la gamma cromatica delle tessere. Andreescu Treadgold ha notato che le tessere bianche non sono in marmo o in pietra, bensì in pasta vitrea.

### **Bibliografia**

SANNAZARO 1989, pp. 220-244; MARCENARO 1993, p. 37; PORTA 1995; TROVABENE 2004, pp. 79-80; ANDREESCU-TREADGOLD 2009; FOURLAS 2012, pp. 292-294.



alterne semicircolari e rettangolari; è sormontata da una loggia a grandi arcate con finestre ed è coperta da una volta ad ombrello. E' probabile che tutta la basilica – e non solo la cappella – fosse ornata di mosaici, come altri edifici di culto tardo antichi e altomedievali. L'irreparabile rovina dei mosaici è da imputare anche agli incendi avvenuti tra l'XI e il XIII secolo (ARDOVINO 1991, p. 44). I mosaici della cappella, che originariamente dovevano rivestire anche la cupola e tutte e quattro le absidi del mausoleo (BERTELLI 1985, p. 146), presentano lesioni verticali che ne hanno compromesso lo stato di conservazione.

Relativamente alle fonti storiche sull'edificio di culto e per un raccolto dei disegni ad esso relativi, si veda DAVID 1991, pp. 49-50).



Figura 160

### **Cronologia**

Fine IV – inizio V secolo.

### **Iconografia**

I mosaici attualmente decorano due dei catini absidali (Fig. 162) e parte delle pareti dell'atrio, ma dovevano ornare anche la cupola.

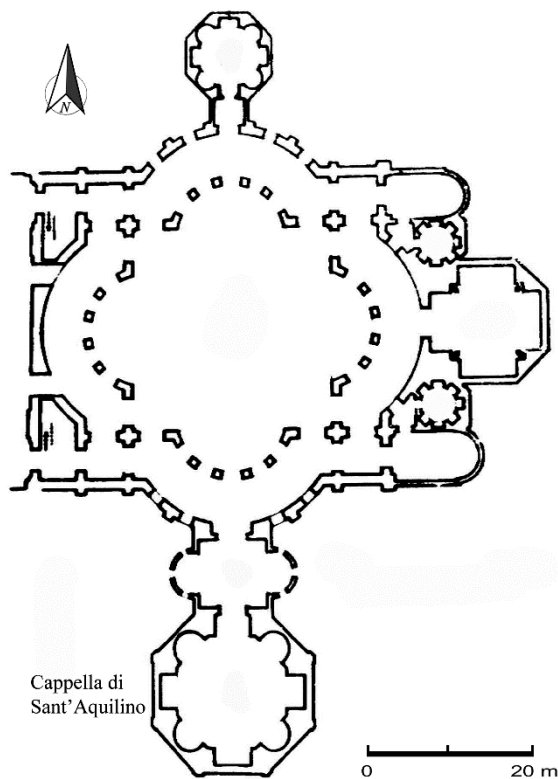


Figura 161

### *Conca absidale destra (Ovest)*

Al centro della conca absidale spicca la giovanile figura di Cristo assiso su una roccia (Fig. 163, 171): egli ha il capo nimbato e il volto apollineo (giovane e imberbe), quasi come quello di un fanciullo; indossa tunica e pallio candidi, ornati da laticlavi; sui lembi inferiori delle vesti sono visibili due gammadie. Cristo ha la mano destra sollevata, con il palmo aperto, in atteggiamento docente e di eloquio, mentre con la sinistra regge un cartiglio aperto; i suoi piedi poggiano alla base della roccia, su livelli diversi. Sei rotoli sono contenuti all'interno di una "cista" ai piedi di Cristo. Ai lati di quest'ultimo sono rappresentati, sei per parte, i dodici apostoli (Fig. 172), dei quali Pietro e Paolo sono collocati rispettivamente a sinistra e a destra. Il nimbo di Cristo è occupato dal monogramma costantiniano e dalle lettere apocalittiche A e Ω. La scena è ambientata in un contesto campestre con cielo aureo; in primo piano sono raffigurati due specchi d'acqua. L'intera raffigurazione è circondata da un nastro ondulato bicolore con piccoli e candidi lemnisci.





Figura 162



Figura 163

### *Conca absidale sinistra (Est)*

La decorazione musiva di questa conca absidale ci è giunta ampiamente incompleta (Fig. 164). Nel contesto di un paesaggio agreste con pastori e pecore, in alto, su uno sfondo aureo si riconosce una quadriga: secondo la tradizione, il soggetto doveva essere veterotestamentario e rappresentare l'Assunzione di Elia, nell'atto di lasciare il mantello ad Eliseo. Secondo Grabar, invece, si tratterebbe dell'iconografia del carro del di Cristo-Helios che rischiara la terra col suo carro solare; al passaggio della quadriga un pastore si sveglia (Fig. 165, ricostruzione di Wilpert). Dallo schizzo preparatorio del disegno da riprodurre a mosaico risulta che il carro doveva essere molto vicino alla calotta del catino absidale; sono ancora riconoscibili le ruote del carro e il drappo svolazzante della figura che lo guida; sono ancora visibili due dei quattro cavalli della quadriga e si scorgono le zampe di un terzo. I tre o quattro pastori nella parte inferiore della scena indossano la *paenula* (mantello di lana corto) (BERTELLI 1985, pp. 148-149). Uno indica al riguardante il passaggio della quadriga; un altro è tra la veglia e il sonno e viene raffigurato poi sveglio, mentre stringe nella mano sinistra la siringa.



Nella parte inferiore del catino absidale si conserva la cornice che doveva abbracciare interamente la scena, analogamente all'altra conca: si tratta di un motivo policromatico di anelli che si intersecano dando luogo a triangoli dai lati concavi e a mandorle attraversate da una breve linea aurea.



Figura 164



Figura 165

### *Cupola*

Dal taccuino di un viaggiatore inglese (probabilmente Ralph Symonds), della metà del XVII secolo, conservato presso la Bodleian Library di Oxford (ms. Rawlinson D 121), abbiamo testimonianza della decorazione musiva della cupola che doveva presentare al centro un medaglione contenente una figura a mezzo busto, attorno al quale giravano due fasce concentriche (Fig. 166). La decorazione musiva doveva essere suddivisa in otto settori, tanti quante le scansioni architettoniche della cupola stessa. In base al disegno, si può ipotizzare che la cupola fosse caratterizzata al centro dal busto del Redentore, attorno al quale ruotavano busti profeti entro clipei alternati a festoni; nella fascia più esterna dovevano essere collocate figure intere stanti di santi o Apostoli, con ai lati riquadri con decorazioni vegetali (DAVID 1991, pp. 50-51).

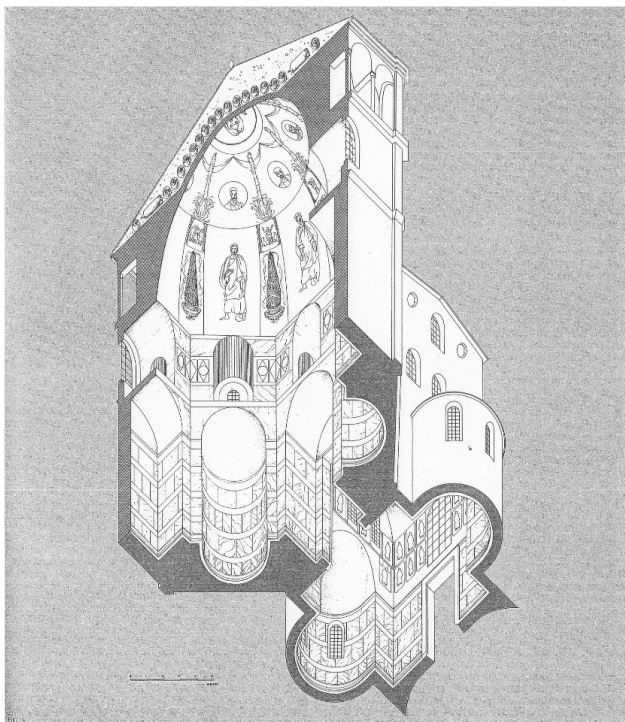


Figura 166

Sotto la figura di Pelagia, è presente una figura che è stata interpretata come il patriarca Giuda, in quanto nell'angolo superiore destro si è conservato un quadretto con una scena di adulti e bambini, ricollegabile alla vita del patriarca (Giuda e Tamar).

I mosaici dell'atrio dovevano presentare, rispettivamente nel registro inferiore e superiore la distribuzione visibile nella pianta riportata da BERTELLI 1985, pp. 160-161, fig. 169.

### *Atrio a forcipe*

Grazie ai restauri degli anni '30, sono emersi frammenti musivi anche nell'atrio. I mosaici dovevano verosimilmente ornare tutte e quattro le pareti su un doppio registro (Fig. 167). All'interno di una fittizia intelaiatura architettonica (pilastri aurei ingemmati nel registro inferiore e colonne marmoree su uno sfondo aureo in quello superiore), erano inserite figure a grandezza naturale, con le relative iscrizioni (Figg. 168-169): sono identificabili con profeti (o patriarchi) delle tribù di Israele (sono superstiti le iscrizioni riferibili a Simeone e Zabulone), con Apostoli (sono individuabili Giovanni, Filippo, Bartolomeo, Matteo, Giacomo e Giuda), con santi e sante; una di queste ultime doveva essere Pelagia (Fig. 170), alla quale venne intitolata a metà del V secolo la nuova cattedrale maggiore insieme a Tecla.

Sotto il davanzale della finestra accanto a Pelagia rimangono uccellini e decorazioni vegetali di ispirazione paradisiaca.

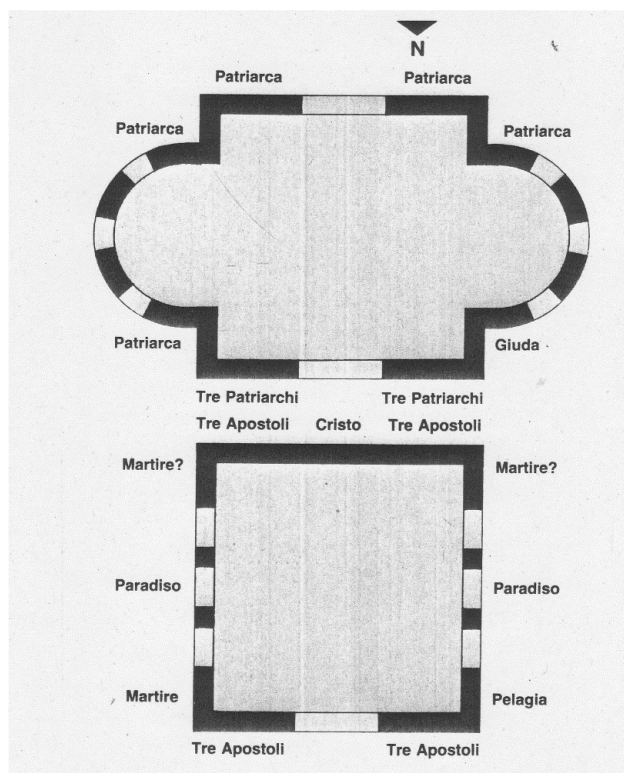


Figura 167





Figura 168



Figura 169

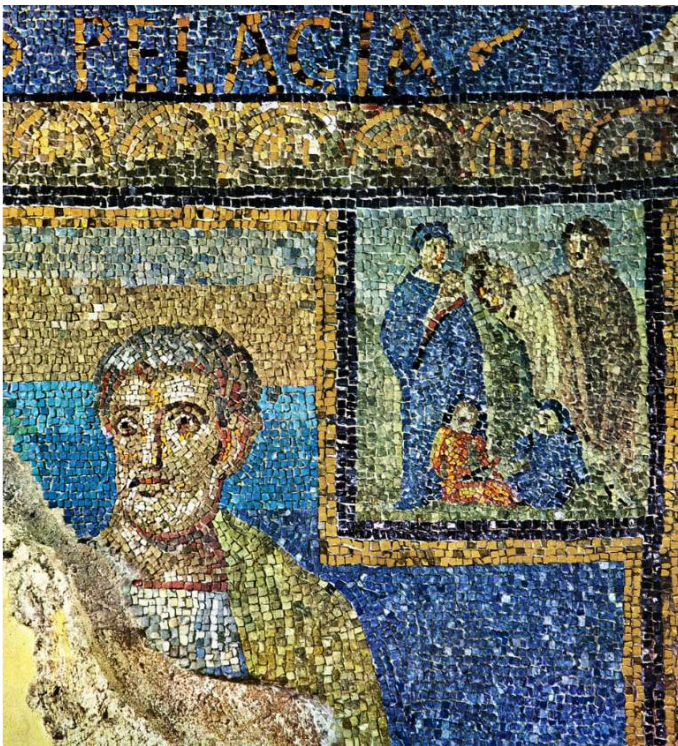


Figura 170

### **Iconologia**

In generale, il programma musivo dell'ottagono si incentra sull'immagine di Cristo vincitore.

In particolare, il rotolo retto da Cristo è stato interpretato come il libro dell'Apocalisse; specchi d'acqua e fondo aureo rappresenterebbero il Paradiso nel quale Cristo e gli apostoli attendono i giusti alla fine dei tempi. Cristo assiso su una roccia potrebbe alludere alla chiamata degli eletti narrata in Mc 3, 13.

Tradizionalmente la decorazione musiva dell'atrio è stata interpretata come la raffigurazione della Gerusalemme celeste (BERTELLI 1985, p. 160), ipotesi criticata da David che vede invece un nesso tra questi mosaici e quelli scomparsi della cupola dell'ottagono (DAVID 1991, p. 54).

### **Iscrizioni**

Atrio, parete settentrionale, porzione superiore: DE TRIBU SYMEON, DE TRIBU (ZABU)LON; IOANNE(S); FILIPP(US), BAR(THOLOMAEUS), (MATH)EUS.

Oltre la finestra: JACOBUS ALT(ER), JUDAS T. Parete occidentale: S. PELAGIA





Figura 171

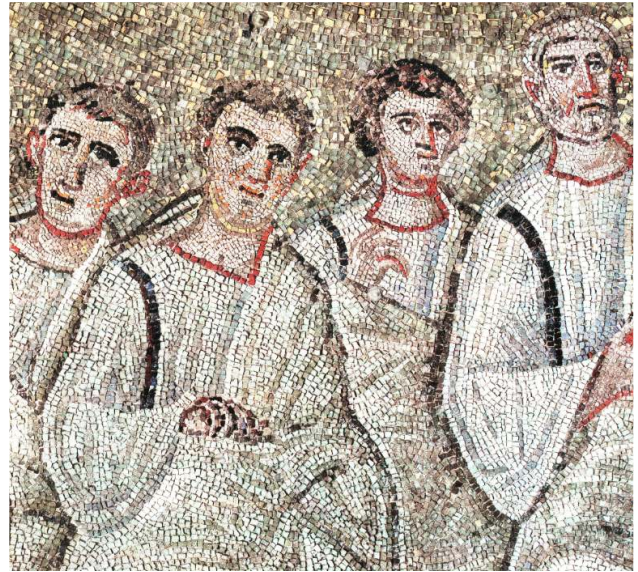


Figura 172

### **Maestranze**

Maestranze milanesi. Nell'abside sud-ovest Bertelli distingue un maestro autore della figura di Cristo e delle figure a destra.

Nordhagen ha riconosciuto nelle teste di Cristo, Pietro e Paolo l'opera di un artista in grado di rendere le ombre in maniera raffinata, mentre in relazione alle teste degli altri apostoli, ha notato un contrasto più netto tra luce e ombra.

### **Committenza**

Si ignora il committente dei mosaici, ma si può identificare in un membro della dinastia valentiniano-teodosiana (BERTELLI 1985, p. 156).

### **Tessere**

Lo sfondo aureo del catino absidale occidentale appare autentico, sebbene diverse tessere abbiano perduto la foglia d'oro, presentando una superficie opaca grigio-verde.

### **Stato di conservazione e restauri**

In passato il mosaico dell'abside sud-est venne integrato coprendo la notevole lacuna con figure di pastori e nubi (VAN BERCHEM-CLOUZOT 1924, p. 59, fig. 59). In seguito Wilpert fece ripulire il mosaico, scoprendo l'esistenza della quadriga (WILPERT, SCHUMACHER 1976).

**1913:** un telegramma del 28 novembre 1913, conservato negli archivi dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, testimonia la necessità di un intervento in S. Aquilino.



**1914:** dalla relazione del Ministero dell'Educazione si evince che vennero reimpiegate diverse tessere per reintegrare le parti mancanti dell'abside di destra; per mancanza di fondi, non venne eseguito alcun lavoro sull'abside di sinistra.

**1936-1938:** dalle lettere dello scambio epistolare avvenuto fra il Soprintendente di Milano e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nella primavera del 1937, si evince la necessità di un restauratore esperto. Da Firenze fu inviato un artigiano del quale conosciamo solo le iniziali del nome: L.B.

Il restauro venne effettuato tra giugno e ottobre 1937.

Notevoli interventi di restauro vennero portati a termine sui mosaici dell'atrio, che furono staccati e ricollocati su cemento grigio moderno, fissato con chiodi a becco. Nordhagen nota diverse improprietà nell'ambito di tali restauri; in particolare, evidenzia che la testa della figura collocata sulla parete settentrionale è dotata di un naso che lui definisce "cubista" (NORDHAGEN 1987, p. 170). Emerge la sinopia della conca absidale orientale su cui si procede al restauro. I materiali per il reintegro delle tessere vennero forniti dalla ditta Angelo Orsoni di Venezia.

**1976:** lavori di restauro svolti dall'Istituto Norvegese di Roma, diretti da P.J. Nordhagen. Il restauratore nell'abside orientale vide che le lacune segnalate da Joseph Wilpert erano state reintegrate con nuove tessere e che era stata restaurata parte della sinopia, ritoccata con pittura nera sulle linee originarie. Lo stesso Nordhagen notò che la superficie musiva era stata strappata dalla parete in quadrati di 50 cm per lato e fissata su una grossolana base di cemento, assicurata alla parete attraverso chiodi a becco o di ferro; per effetto dello strappo, la superficie appare spenta e priva dell'originaria vividezza.

**1981-1982:** sotto il controllo della Soprintendenza per i Beni Archeologici, nella persona di Giuseppina Cerulli Irelli, Jan Kossinka ha effettuato una pulitura generale del catino absidale sud-occidentale, fissando le zone di intonaco tramite perni d'acciaio e tondelli trasparenti di plastica; in relazione a tale abside, il restauratore mise in evidenza che l'opera è cominciata dal centro ed è stata portata a termine senza un completo controllo dello spazio a disposizione.

In tale occasione vennero anche analizzate le malte.

Attualmente, nel catino absidale sud-occidentale, la foglia d'oro di diverse tessere dello sfondo aureo è caduta, per l'80% delle tessere: per tale motivo, la superficie di tali tessere è grigio-verde.

Il mosaico dell'abside sud-orientale presenta intatta la fascia inferiore, salvo qualche risarcimento.

### **Bibliografia**

CALDERINI 1934; CALDERINI 1951, pp. 5-56; CECHELLI 1951; BOVINI 1970c; NORDHAGEN 1978, pp. 259 ss.; BERTELLI 1985; BERTELLI 1986, pp. 336-337; NORDHAGEN 1987, pp.162-177; ARDOVINO 1991, pp. 43-48; DAVID 1991, pp. 49-61; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 825; CAMPAGNA 2000, pp. 63-68, 74-80.

### III.4.2 SACELLO DI S. VITTORE IN CIEL D'ORO – BASILICA DI S. AMBROGIO

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Arcidiocesi di Milano

**Localizzazione:** Italia, Lombardia, 20123 Milano, Piazza S. Ambrogio, n. 15

Coordinata x: 9° 17' 56"

Coordinata y: 45° 46' 23"

#### **Note storiche**

Il sacello di S. Vittore in Ciel d'Oro (Fig. 173), denominato anche *Ecclesia Faustae* o *Ecclesia Victoris in coelo aureo*, oppure *Ecclesia Satyri extra muros*, costituisce l'elemento più antico del complesso ambrosiano ed è una delle poche testimonianze di architettura paleocristiana del IV secolo, una delle piccole basiliche cimiteriali che già sorgevano nel IV secolo d.C. nella zona oltre la Porta Vercellina: è attiguo alla *basilica Martyrum*, attuale chiesa di Sant'Ambrogio a Milano, costruita tra il 379 e il 386, e presenta una pianta quadrata, con i fianchi appena divaricati e un'abside semicircolare con tre finestre centinate, raddoppiate nell'ordine superiore. La cupola è realizzata in tubi fittili, presenta raccordi angolari piani e deriva da modelli dell'architettura siriana.

Il piccolo edificio venne verosimilmente restaurato quando nel 382 ospitò le spoglie di Satiro, fratello di Ambrogio, accanto a quelle del martire nord-africano Vittore.

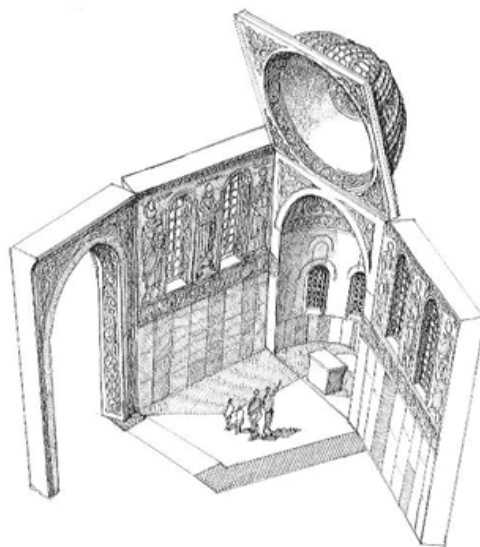


Figura 173

**Cronologia:** seconda metà del V – inizi del VI secolo.

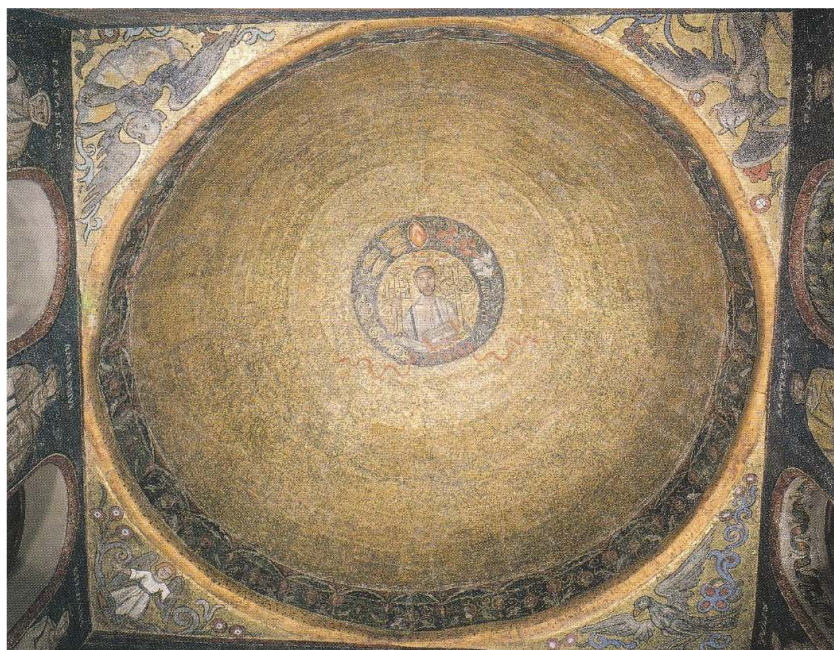


Figura 174

#### **Iconografia**

##### **Cupola**

Al centro della cupola (Fig. 174), su uno sfondo dorato, si staglia una grande corona vegetale gemmata, che funge da clipeo entro il quale è inserito il busto di San Vittore. Egli indossa una tunica bianca e regge con la mano destra una croce aurea, mentre con la sinistra un *codex* aperto sul quale si legge l'iscrizione che lo identifica.

Il clipeo che contiene il ritratto del santo, soldato della Mauritania che rimase ucciso nella persecuzione del 304 sotto l'impero di Massimiano, si staglia



al centro della cupola rivestita di filari concentrici di tessere auree che formano una distesa uniforme, ed è costituito da una corona vegetale con fiori e frutti, fermata nella parte inferiore da un nastro rosso svolazzante e terminante a punte di freccia.

La ghirlanda, nella parte superiore, è impreziosita da una gemma di notevoli dimensioni, rossa, con sfumature bianche; si nota, inoltre, che l'asimmetria dello spessore della corona orienta lo sguardo verso l'arco di accesso all'abside del sacello.

La corona, che identifica subito il personaggio come martire, è composta, in senso orario, da tralci di vite, spighe, frutti rossi e gigli bianchi, elementi che, alludendo verosimilmente alle stagioni, conferiscono un carattere di eternità al martirio di Vittore, ponendolo in una sfera ultraterrena, anche grazie alla calotta tappezzata d'oro. Nell'area all'interno della corona, nella parte superiore, fra due nubi rosse e due bianche, spunta una mano che pone sulla testa del martire un diadema aureo con due pietre verdi ed una rossa, stretto da nastri: il riflesso di tale diadema si riverbera sulla fronte di Vittore, ed è reso tramite un filare di tessere rosse.

Vittore ha il volto incorniciato da corti capelli grigi e da una rada barba; indossa una tunica ornata di clavi, con lo scollo rosso, sotto il manto bianco. Con la mano sinistra regge un codice aperto con legatura rossa, all'interno del quale si legge l'iscrizione VICTOR. Con la mano destra solleva invece un'asta d'oro a forma di lettera greca *rho* con le estremità patenti, sulla quale s'innesta, creando una croce, una H, interpretabile come una modifica della lettera greca *alpha*; a sinistra, fa da *pendant* un'altra croce delle medesime dimensioni, dotata di due anelli che richiamano la lettera *omega*. Entrambe le croci recano delle iscrizioni: PANECIRIAE a sinistra, FAVSTINI a destra. Si tratta, probabilmente, dei donatori dell'edificio di culto, onorati unitamente a Vittore.

### Pareti

Sulle pareti, tra le finestre, sono rappresentati i santi Gervasio, Ambrogio e Protasio a sinistra, Felice, Materno e Nabore a destra, sono identificabili dalle iscrizioni, ma non recano né l'appellativo di *sanctus*, né il nimbo (Fig. 176).

I sottarchi delle due monofore della parete destra sono campiti rispettivamente da un nastro ondulato policromo con lemnisci su sfondo bianco e da un tralcio d'alloro reso a tessere di varie sfumature di verde, gialle e azzurre, su sfondo blu scuro (Figg. 177-178).



Figura 175



Figura 176

### Iconologia

L'*imago clipeata* musiva con il busto di san Vittore è caratterizzata da un simbolismo chiaramente trionfale, che campeggia nella cupola del sacello omonimo.

Tale composizione costituisce un antecedente delle successive cupole mosaicate delle chiese bizantine, con al centro Cristo *Pantocrator* all'interno di un medaglione su un ideale, trascendente e smaterializzante sfondo dorato.

La presenza di Materno è motivata dal fatto che egli aveva retto la diocesi di Milano nella prima metà del IV secolo; proprio lui aveva trasferito i corpi di Nabore e Felice da Lodi a Milano.

Anche i resti di Gervasio e Protasio trovano collocazione nella *basilica martyrum*, dove venne poi sepolto anche Ambrogio.

### Committenza

Poiché i mosaici risalgono all'epoca tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, il loro progetto potrebbe essere stato ideato e commissionato dal vescovo Lorenzo, il cui episcopato è compreso tra 490 e 512, e ciò anche in ragione degli evidenti collegamenti tra i mosaici e la tradizione ambrosiana del culto dei martiri.

### Iscrizioni

In corrispondenza delle teste dei santi raffigurati sulle pareti di sinistra e di destra:

PROTASIVS – AMBROSIVS – GERVASIVS (sinistra)

NAVOR – MATERNVS – FELIX (destra)

### Stato di conservazione e restauri

**V secolo:** il sacello viene ristrutturato e viene inoltre costruita la cupola in tubi fittili, ornata poi di mosaici, così come le pareti alte dell'aula.





Figura 177

**Inizi del XVIII secolo:** viene dipinta un'aureola intorno alla testa di Ambrogio. L'opera di restauro *in situ* venne affidata all'artigiano milanese Camillo Agazzi che impiega tessere di recupero di varia provenienza. Vengono inoltre applicati chiodi e grappe per consolidare il mosaico.

**Seconda metà XIX secolo:** intervento dell'abate di S. Ambrogio, Rossi, che dura per circa trent'anni.

**Ante Seconda guerra mondiale:** ricognizione e restauri condotti da Ferdinando Reggiori. Tale restauratore si limitò alla pulizia del mosaico, all'asportazione dei rattoppi in intonaco e a colmare le lacune con tessere. Egli notò che nel

restauro commissionato da Rossi non era stata rispettata l'originaria disposizione concentrica delle tessere della cupola.

**Post Seconda guerra mondiale:** i bombardamenti dell'agosto 1943 apparentemente non coinvolsero la cappella di S. Vittore, tuttavia vennero condotti lavori di riordino e restauro. Venne rilevata la presenza di sporcizia sulla superficie musiva. Inoltre, diverse tessere erano mancanti oppure erano prive della cartellina aurea. Si rilevò anche l'allentamento delle tessere dal supporto, poiché lo spostamento dell'aria provocato dalle bombe aveva creato un distacco generale delle tessere.

**1981-1989:** i lavori di restauro sono consistiti in tre fasi. Dopo la pulizia della superficie della cupola, il mosaico è stato suddiviso in settori per l'individuazione e la classificazione dei distacchi e accuratamente documentata graficamente; si è proceduto alla pulitura e al consolidamento delle pareti della cappella. Dopo la rimozione della centina metallica per il sostegno della cupola, è stata effettuata una revisione della cupola e delle pareti. Sono stati conservati i risarcimenti dei restauri precedenti. Il consolidamento degli intonaci è stato completato nell'autunno del 1989, con 90 chiodi di fibra di polipropilene su una superficie di 14 mq. Durante il lavoro sono state numerate tessere e cartelline cadute (più di 2000) e in seguito sono state reinserite al posto giusto.

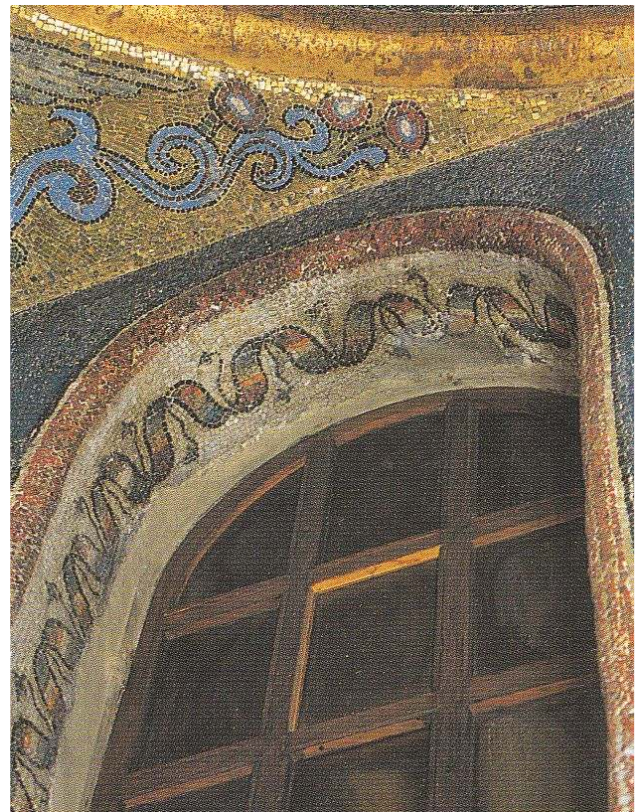


Figura 178

## **Bibliografia**

ROSSI 1884; REGGIORI 1941; GRABAR 1966; REGGIORI 1966; GRABAR 1968; KOSINKA 1983; FERRARI DA PASSANO, GALLETTI 1984; KOSINKA 1992; LUSUARDI SIENA 1992; SURACE 1992, pp. 147-149; MARCENARO 1993, pp. 152-155; BERTELLI 1995; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 825; MACKIE 2003, pp. 116-129; KITZINGER 2004; FOURLAS 2012, pp. 298-301; ZAIGRAYKINA 2012.

### III.5 ALBENGA

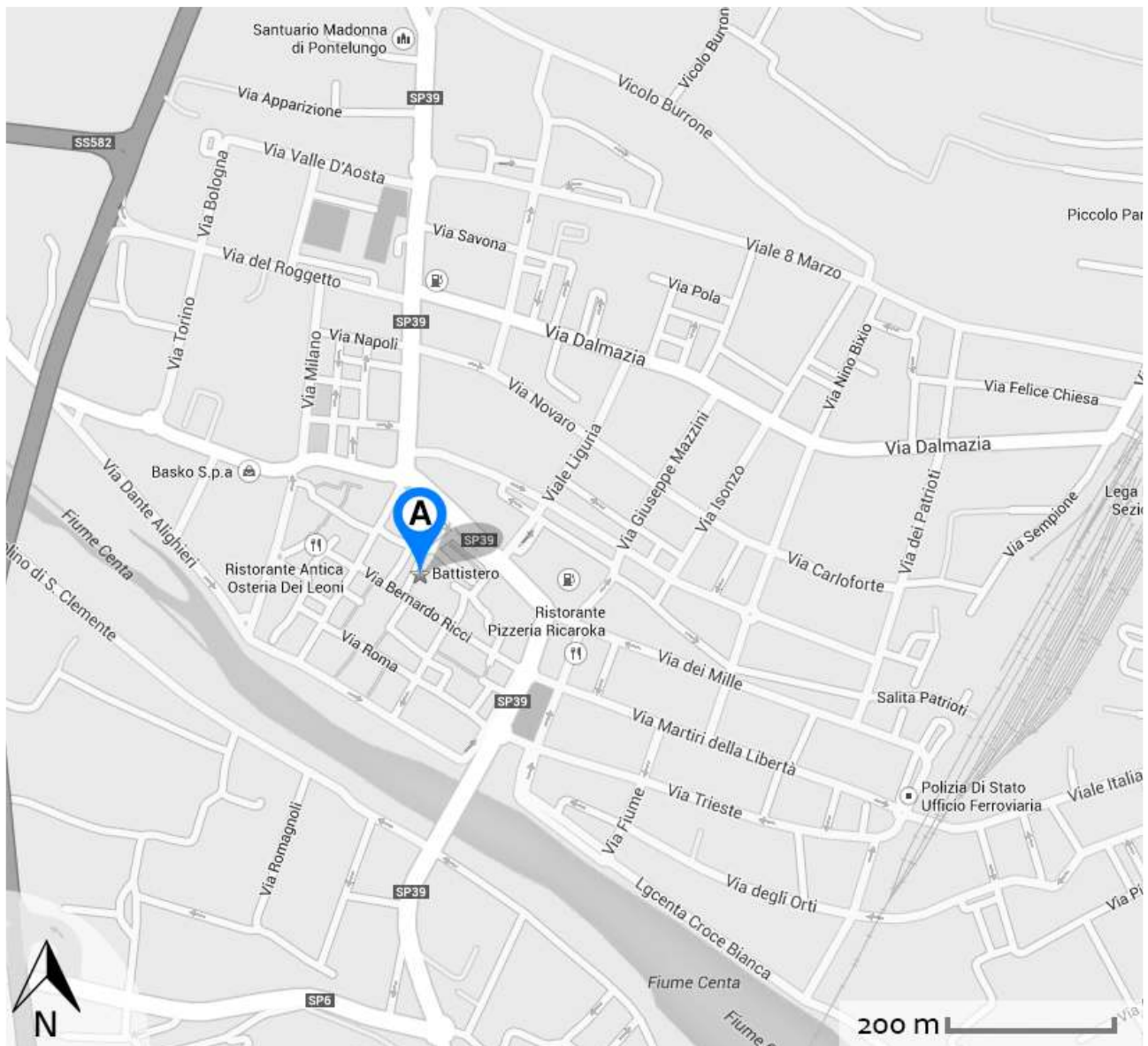


Figura 179

#### III.5.1 BATTISTERO

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà Diocesi di Albenga – Imperia

**Localizzazione:** Italia, Liguria, Albenga (SV), Via Episcopio, n. 5 (Fig. 180)

Coordinata x: 8° 21' 27"

Coordinata y: 44° 04' 96"

#### Note storiche

Il battistero, attiguo alla cattedrale di S. Michele Arcangelo, è uno dei monumenti paleocristiani più noti e conosciuti dell'Italia settentrionale. Secondo alcune fonti, la sua costruzione risalirebbe al periodo di rinnovamento architettonico e urbanistico voluto dal generale Costanzo. E' più probabile, tuttavia, che tali fonti si riferiscano ad un battistero sulla sponda destra del fiume Centa, le cui





Figura 180

### **Iconografia**

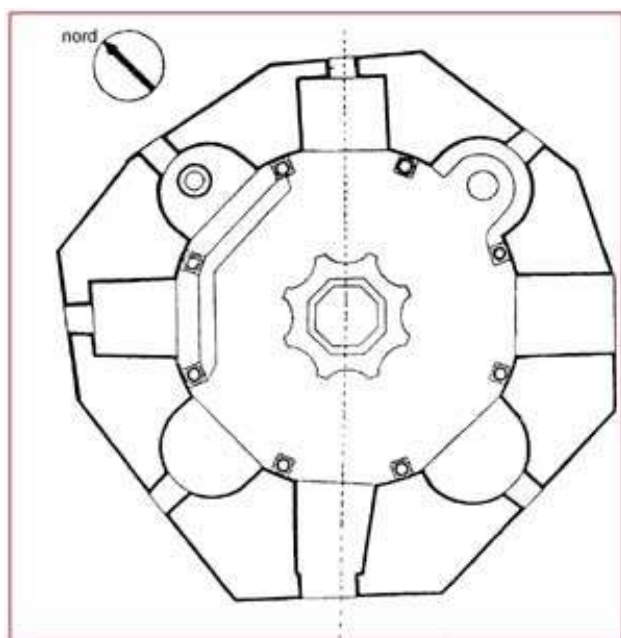


Figura 181

Nel cerchio interno, su uno sfondo azzurro chiaro, si staglia il primo cristogramma, reso da linee gialle e bianche che si dipartono da una gemma circondata da tessere con due tonalità di rosso. Le lettere apocalittiche sono bianche su blu.

Il cerchio mediano è caratterizzato da uno sfondo blu più scuro rispetto al precedente; le lettere apocalittiche sono rese a tessere gialle; l'omega pare enfatizzata da un linea di tessere rosso scuro. Nel cerchio esterno le lettere sono realizzate a tessere rosse; sul bordo di quest'ultimo cerchio che sembra sfumare nel cielo circostante, si susseguono dodici colombe bianche, variamente sfumate di grigio-azzurro, con zampe e becco gialli.

fondamenta sono state portate alla luce alla fine del XX secolo. L'attuale battistero dovrebbe piuttosto appartenere all'epoca compresa tra la seconda metà del V secolo e la prima metà del VI. Il battistero è costituito da un corpo decagonale con un tamburo ottagonale soprastante, nel quale si aprono monofore su ogni lato. All'interno, la pianta ottagonale è scandita da nicchie in alternanza semicircolari e rettangolari (Fig. 181).

**Cronologia:** V-VI secolo.

La decorazione musiva orna la volta, la lunetta e il sottarco della nicchia di fronte all'ingresso (Fig. 182). Il mosaico può essere suddiviso in quattro settori: iscrizione dedicatoria; decorazione floreale a foglie d'acanto stilizzate; decorazione della volta con cristogramma e dodici colombe nel cielo stellato; decorazione della lunetta con agnelli e croce gemmata.

Al centro della volta il cristogramma (Fig. 184) è composto da tessere in prevalenza gialle e si estende in tre cerchi concentrici, con estremità patenti; nel punto di congiunzione sono rafforzate con tessere di altro colore, ossia bianche, gialle, grigie e rosse. I tre cerchi, evidenziati da una triplice sfumatura di blu e azzurro, sono collocati in un cielo stellato; in ogni cerchio si ripetono le lettere apocalittiche Alfa e Omega.

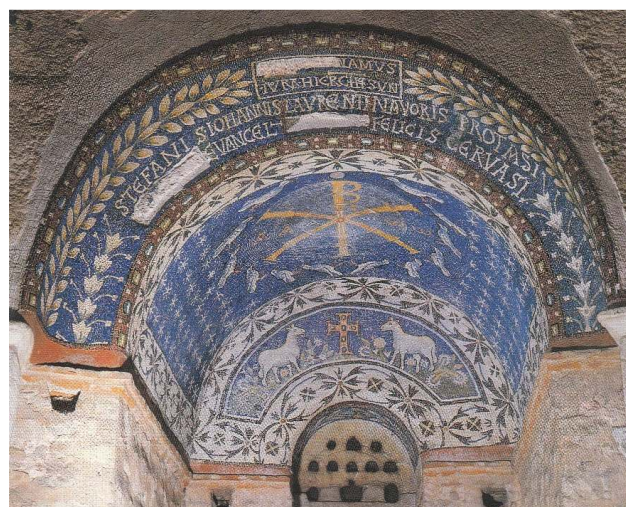


Figura 182



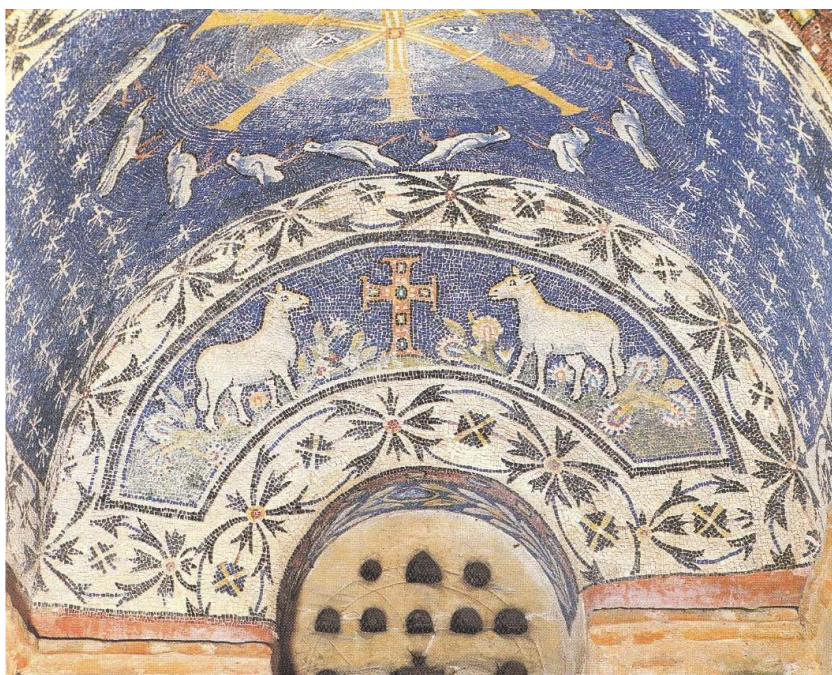


Figura 183

racchiusa da un motivo vegetale verde su sfondo bianco, composto da foglie di acanto stilizzato con al centro un piccolo cerchio giallo da cui si dipartono quattro foglie a calice. Dai calici orizzontali parte una fila di tessere di vari colori che conduce a rosette quadripetale di un verde scuro. Dalle foglie laterali inclinate si dipartono steli che connettono i vari elementi vegetali a formare un fregio senza soluzione di continuità.

Il medesimo motivo vegetale delimita anche la decorazione della lunetta in fondo, nella quale, su uno sfondo blu, sono collocati due agnelli bianchi (Fig. 183): essi procedono su un prato verde costellato di grandi fiori dai colori vivaci, rivolti verso una croce ornata di perle bianche e gemme ovali o quadrate.

Una cornice rossa con gemme rettangolari ed ellittiche separa la decorazione della lunetta da quella del sottarco della piccola finestra absidale, ornato da due rami di alloro con foglie di vari colori (giallo, verde, grigio, azzurro chiaro) che convergono verso una gemma sfumata di bianco e di azzurro (Fig. 185).

All'esterno della volta, la decorazione musiva è racchiusa da due fasce ingemmate simili a quella del sottarco della finestra absidale, arricchita da tessere bianche disposte a formare dischetti di madreperla; l'area esterna è ornata da due serti di alloro che si stagliano sullo sfondo blu, convergenti verso uno spazio rettangolare contenente un'iscrizione dedicatoria.

Sotto, si sviluppano due tralci di fiori bianchi con lunghi pistilli che terminano in un piccolo fiore a quadrifoglio che sembrano quasi sorreggere una lunga iscrizione nella quale si leggono i nomi di alcuni santi.

Tra la Rho del cristogramma più esterno e la fascia di fiori che incornicia il cielo stellato è presente un cerchietto a sfondo azzurro con inscritta una croce latina a bracci patenti, verso la quale le colombe paiono rivolgersi: in particolare, le colombe più in prossimità della piccola croce sembrano essere in posizione araldica. Nel punto in cui termina il Rho del cristogramma vi è un piccolo cerchio a fondo azzurro.

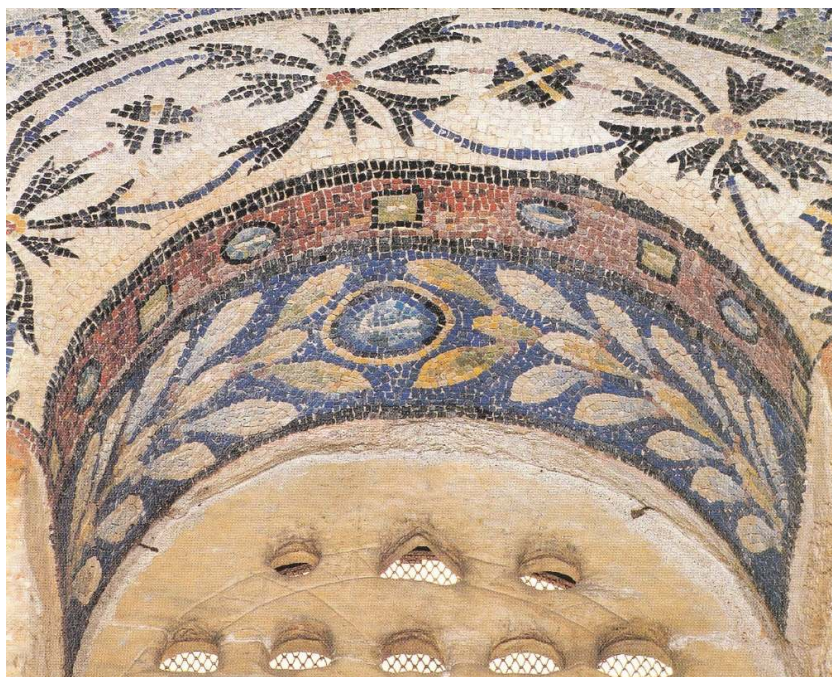
Nel cielo blu scuro, sono disposte cinque file di nove stelle a destra e quattro di dieci a sinistra.

La decorazione della volta è

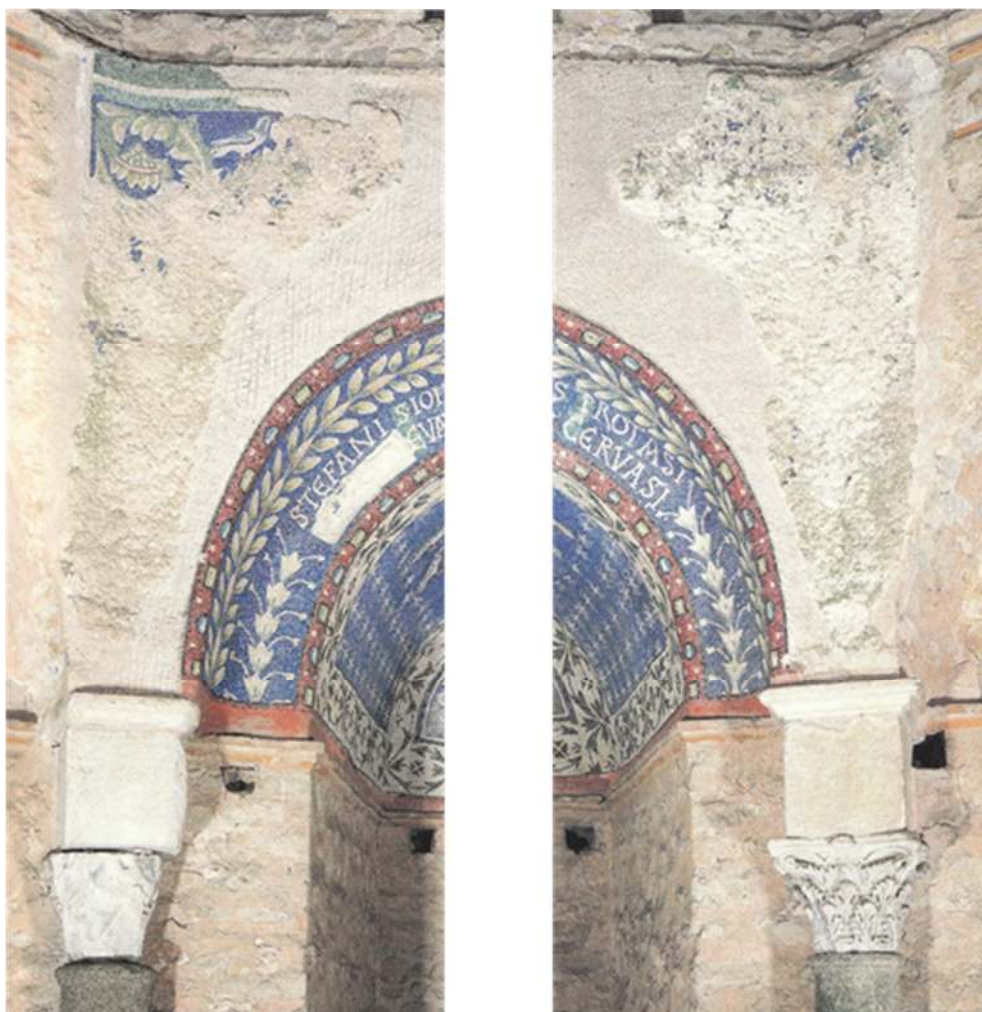


Figura 184





*Figura 185*



*Figura 186*

Al di sopra della volta, restano tracce di malta e lacerti musivi: si può ipotizzare fossero raffigurati diffusamente motivi vegetali e colombe, di cui è visibile un esemplare dell'angolo in alto a sinistra (Fig. 186).

## **Iconologia**

L'iterazione dei tre cristogrammi concentrici con alfa ed omega, in un alone di luce azzurra digradante in varie sfumature, ha un probabile significato trinitario (MARCENARO 1993, pp. 136-165), oppure rappresenta il nome di Cristo "ripetuto enfaticamente tre volte a guisa di acclamazione" (FERRUA 1991, pp. 58-60).

Il segno della croce era simbolo di vita e quindi divino e venne rappresentato, con diverse grafie. Alle lettere greche I (iota) e X (chi), iniziali di *Iesus Christos*, seguirono le sole lettere del nome di Gesù, I e H; dal IV secolo, poi, fu in uso la sovrapposizione di X (chi) e P (rho) che indicava ugualmente il nome di Cristo e originava la croce monogrammatica.

Le dodici colombe rappresentano gli apostoli e la loro missione di annunciare il Vangelo al mondo. La loro disposizione intorno al monogramma richiama i bordi delle mense d'altare, come ha sottolineato Marcenaro. Gli agnelli rappresentano i fedeli che guardano la croce, la salvezza divina. Le stelle ordinate a otto punte nel cielo rappresentano l'esercito di Gesù.

Ancora il Marcenaro ha evidenziato che l'abbinamento tra monogramma cristologico e colombe di Albenga richiama l'iconografia dei bordi delle mense d'altare, in particolare quelle della non lontana Provenza, databili alla metà del V secolo o agli inizi del VI (MARCENARO 1993, p. 160, figg. 135-142): ciò testimonia una verosimile circolazione di immagini tra la Provenza e la Liguria in quel periodo.

## **Iscrizioni**

Area esterna della volta

- parte superiore:

[SANCTOS] (NOMI)NAMUS - QUORUM HIC RELIQUIAE SUNT

(L'iscrizione è stata così emendata da Pietro Toesca; l'aggiunta dell'aggettivo *Sanctos* è dovuta al De Angelis D'Ossat)

- parte inferiore:

STEFANI (PROTOMARTYRIS) S. IOHANNIS LAURENTI (DIACONI) NAVORIS PROTASI – EVANGEL. – FELICIS GERVASI

La presenza dei martiri romani Sisto, Lorenzo e Ippolito affiancati ai santi milanesi Gervasio, Protasio, Nabore e Felice nella processione dei santi in S. Apollinare Nuovo a Ravenna ha portato Mario Marcenaro a proporre di emendare le lacune dell'iscrizione del battistero con i nomi di Sisto e di Ippolito, sebbene sia più probabile che una delle lacune possa essere colmata con il nome *Victoris*. Vittore e Sisto erano infatti venerati entrambi ad Albenga.

## **Tessere**

Come a Casaranello, anche ad Albenga si è riscontrata l'esiguità di tessere in pasta vitrea e la totale assenza di quelle a foglia d'oro e d'argento.

## **Stato di conservazione e interventi di restauro**

**1891:** Alfredo d'Andrade, descrivendo il mosaico del battistero, ne mette in evidenza il precario stato di conservazione e la necessità di intervenire con urgenza.

**1898:** D.V. Ajnalov, durante un viaggio in Liguria, descrive assai puntualmente il battistero; da tale descrizione emerge anche la presenza di lacerti musivi al di sopra dell'arco della nicchia (foglie d'acanto, disegni, fogliami di vite con un volatile simile ad una colomba).

**1900:** il direttore dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Edoardo Marchionni, redige con d'Andrade una relazione inviata agli Uffici regionali della Toscana e del Piemonte e Liguria, nella quale afferma che lo stato di conservazione risulta buono, a parte una fuoriuscita di salnitro e la caduta di tessere dovuta all'umidità. Marchionni, per recuperare il mosaico, intendeva rilevare le impronte delle tessere cadute nella calce e colorarle con una tinta senza tempera; inoltre, programmò il dettagliato rilevamento a sezioni dei disegni e delle lacune.

Si procedette allo stacco e al risanamento della parete.

Aretafile Merlini in pochi mesi restaurò il mosaico nel sottarco della finestra absidale e quello della volta; si occupò poi del ripristino dei nomi dei santi, per il quale d'Andrade interpellò il canonico di Albenga, G.B. Merlino, padre F. Savio e mons. Joseph Wilpert, i quali si basarono sul *Martirologio Adonis* e sui martirologi ambrosiani e romani.

La fascia esterna della volta venne integrata con tessere acquistate nelle vetrerie di Murano.

**1921:** ampliamento delle indicazioni di Marchionni, dalle quali si evince la necessità di operare restauri filologicamente corretti.

**1987:** da quanto rilevato da Anna Maria Giusti e da Piero Frizzi alla fine degli anni '80, in occasione degli stacchi di inizio Novecento, la volta non venne integrata con tessere nuove, a differenza dei tralci su fondo bianco. I tralci d'alloro e i calici con pistilli sono rifacimenti di zone perdute, con l'utilizzo, tuttavia, di tessere originali.

### **Bibliografia**

TOESCA 1912; DE ANGELIS D'OSSAT 1936, p. 231-232; MUSSO CASALONE 1963; SCJARRETTA 1977; FERRUA 1991; MARCENARO 1987, pp. 216-242 e ivi bibliografia; MAZZOLENI 1988; MARCENARO 1993; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 825; MARCENARO 2006; FOURLAS 2012, pp. 303-304.



## III.6 ROMA

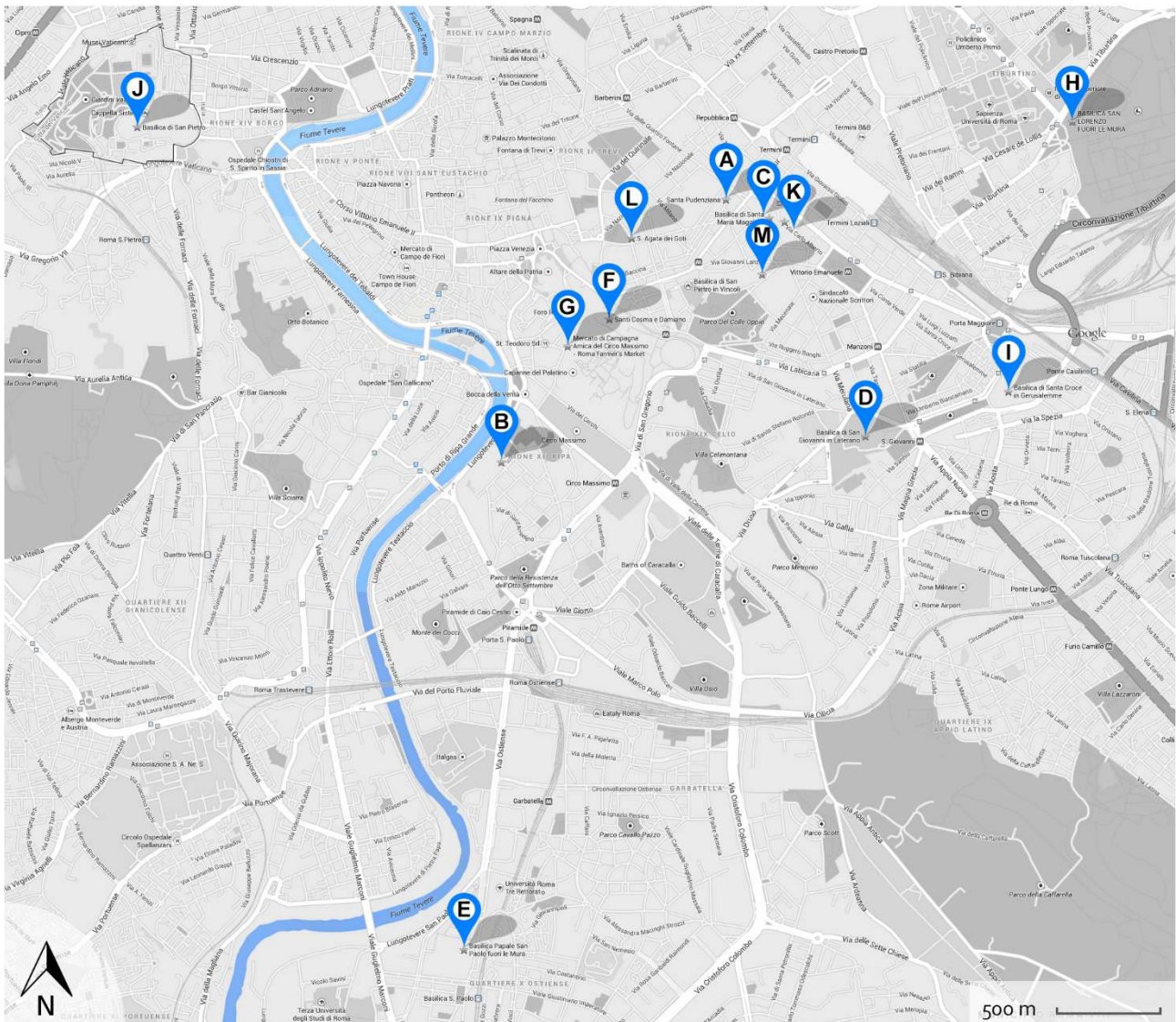


Figura 187 - Pianta di Roma: A. S. Pudenziana; B. S. Sabina; C. S. Maria Maggiore; D. S. Giovanni in Laterano e Battistero Lateranense; E. S. Paolo f.l.m.; F. Ss. Cosma e Damiano; G. S. Teodoro; H. S. Lorenzo f.l.m.; I. S. Croce in Gerusalemme; J. S. Pietro in Vaticano; K. S. Andrea in Catabarbara (edificio di culto scomparso); L. S. Agata dei Goti; M. S. Martino ai Monti.

### III.6.1 BASILICA DI S. PUDENZIANA

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma.

**Localizzazione:** Italia, 00184 Roma, Via Urbana 160 (Figg. 188, 189)

Coordinata x 12° 89' 82"

Coordinata y 41° 49' 59"

#### Note storiche

La basilica sarebbe stata eretta da Papa Pio I nel 145, per volontà di Pudenziana e Prassede, nella casa lasciata loro in eredità dal padre Pudente, membro della potente famiglia degli Acilii Glabriones, in ricordo dell'ospitalità che ivi fu data a san Pietro intorno al 70 per diversi anni, e a san Paolo che cita Pudente al termine della II Lettera a Timoteo. Gli scavi archeologici hanno confermato la presenza

di due *domus* romane sotto le fondamenta della Basilica, una di età repubblicana (II sec. a.C.) ed una di età imperiale (I-II sec. d.C.), che coinciderebbe così con la tradizione del *Titulus Pudentis*. I mosaici risalgono al pontificato di Innocenzo I (401-417). Senza considerare gli interventi successivi che hanno causato alcune alterazioni, si può dire che tra le decorazioni musive absidali monumentali quella di S. Pudenziana sia la più antica.



Figura 188

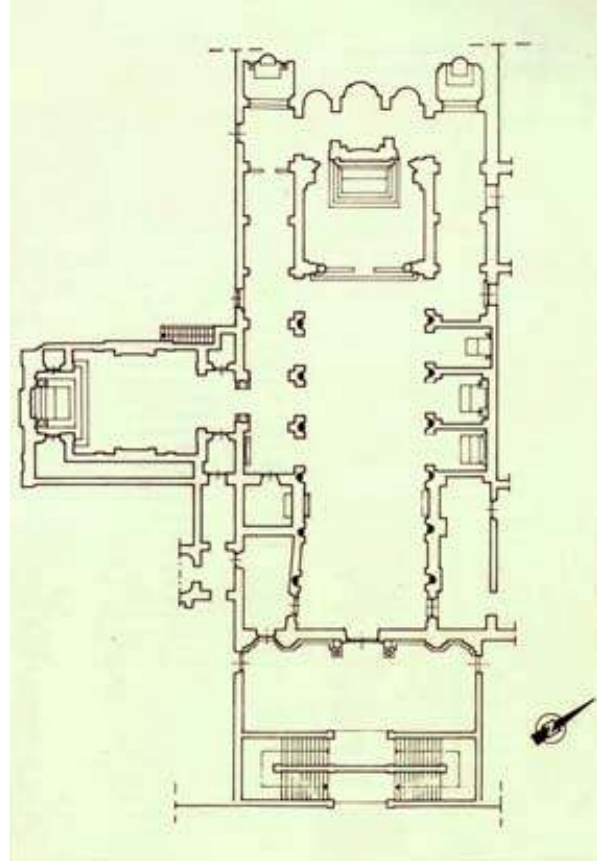


Figura 189

**Cronologia:** 410-417.

### **Iconografia**

La decorazione musiva della basilica di S. Pudenziana è circoscritta al catino absidale (Fig. 190), tuttavia risulta molto ricca: al centro, davanti ad un'edera dai tetti aurei, campeggia la figura di Cristo con barba e capelli lunghi (Fig. 191), assiso su un ampio trono gemmato, mentre sorregge un codice. Egli indossa vesti dorate decorate da clavi azzurri, ed è affiancato da un gruppo di dieci apostoli, cinque per parte: essi non sono raffigurati frontalmente, ma nell'atto di conversare tra loro, tranne Pietro a destra e Paolo a sinistra, raffigurati di profilo e rivolti verso Cristo. Proprio dietro i principi degli apostoli compaiono due figure femminili, stanti, entrambe con il capo incorniciato da una candida cuffia, e ammantate in tunica e *palla*: esse sospendono una corona gemmata sui capi di Pietro e Paolo. Oltre l'edera, su uno sfondo celeste, caratterizzato da nubi variopinte, si staglia il profilo di un paesaggio urbano, al centro del quale spicca un'alta croce gemmata. A destra e a sinistra, incombono le figure dei quattro esseri viventi dell'Apocalisse, rispettivamente il toro e l'aquila, e l'angelo e il leone (Fig. 192).





Figura 190

## Iconologia

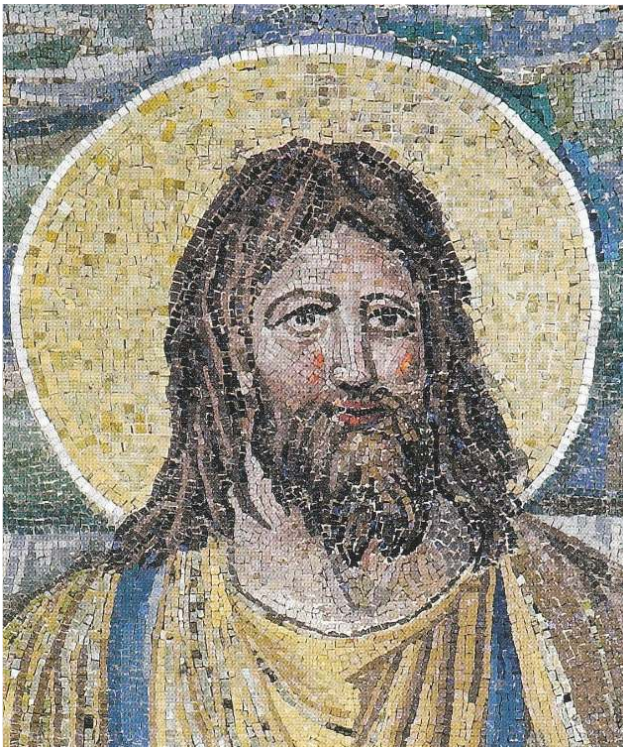


Figura 191

Cristo è stato variamente interpretato come Giove cristiano (MATHEWS 1993, pp. 55-61), come docente filosofo (STEEN 1999, 85-113; STEEN 2002, 1939-1948) o come imperatore celeste (GRABAR 1980, pp. 72-73). Ernst Dassmann ha attribuito alla figura di Cristo tre significati diversi: un significato filosofico come docente, un significato imperiale in quanto imperatore e un livello escatologico, come giudice (DASSMANN 1970, pp. 67-81). Sulla base di Ezechiele 1, 26-28, interpretato da Origene e da Girolamo, Fredric William Schlatter ha interpretato la figura centrale come quella del padre, mentre ha identificato la presenza del figlio nella grande croce gemmata (SCHLATTER 1992, pp. 277-280).

De Rossi ha riconosciuto lo scenario urbano dietro l'edera come la porzione di Roma sull'Esquilino, attorno al *vicus patricius* (de rossi 1899); una seconda interpretazione lo ha identificato con il modello della Gerusalemme storica, mentre una terza con la Gerusalemme celeste (GRISAR 1899, pp. 564-576; MATTHIAE 1967, pp. 55-67).

Le due figure femminili sono state spesso interpretate come *Ecclesia ex gentibus* ed *Ecclesia ex circumcissione*, oppure, meno verosimilmente, come Pudenziana e Prassede, tuttavia la loro identità rimane ancora problematica (CALCAGNINI 2002, p. 1925; GOFFREDO 2002, pp. 1949-1962).



Secondo Valeriano Tiberia, la scena del catino absidale di S. Pudenziana è stata concepita in seguito agli eventi storici che colpirono i cittadini di Roma agli inizi del V secolo, ossia il sacco di Alarico del 410 ai danni della città, una sorta di “avvenimento apocalittico”, legato alla ricorrenza del primo centenario della battaglia di Ponte Milvio che vide la vittoria di Costantino su Massenzio (TIBERIA 2003, p. 79; ANDALORO 2006, p. 121).

Il catino absidale di S. Pudenziana può essere ritenuto il “progetto figurale” comune alle absidi romane, ossia la *teofania*.



Figura 192

### **Iscrizioni**

Sul codex sorretto dal Cristo: DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIAE PVDENTIANAE. Tale iscrizione è un unicum nell'iconografia cristiana.

Sul codex sorretto da Paolo: LIBER GENERATIONIS I.X (tali parole corrispondono all'*incipit* del vangelo di Matteo).

### **Committenza**

La fondazione della basilica si colloca nell'ambito del papato di Siricio, dunque venne terminata entro il 398. Il mosaico, nonostante i rifacimenti, si può considerare come la più antica decorazione musiva absidale conservata a Roma: esso risale agli anni di pontificato di Innocenzo.

**Maestranze:** romane.

### **Tessere**

I brani originali della decorazione musiva sono caratterizzati da una tessitura molto fine, come testimonia il cielo reso attraverso molteplici sfumature.

### **Stato di conservazione e restauri**

**772-795:** Papa Adriano I fece realizzare il proprio monogramma a mosaico al culmine dell'intradosso dell'arco absidale; in quell'occasione venne probabilmente eseguito un intervento di restauro anche nel mosaico absidale (BAUER 2003, p. 191).

**1588:** Il cardinale Enrico Gaetani promosse un intervento di restauro, come testimoniano Onofrio Panvinio (BAV, Vat. Lat. 6780, ff. 63-67) e Pompeo Ugonio (Ugonio, *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima*, Roma 1588, pp. 160-166) e come doveva ricordare un'iscrizione sulla cornice alla base del catino absidale: i lavori comportarono la perdita della parte inferiore delle figure, ricoperta da una cornice. Venne distrutto l'arco absidale con il monogramma di papa Adriano, unitamente ai due apostoli posti alle estremità del mosaico. La tessitura musiva venne integrata ad intonaco in diverse parti, come il busto e le mani delle prime tre figure a sinistra, la porzione di architetture adiacente, la figura del toro e il cielo circostante, infine il gruppo delle sei figure a destra.

**1711:** Quando, per volere del cardinale Giovanni Maria Gabrielli, si rinnovò l'altare maggiore della basilica, si procedette ad un risarcimento con intonaco dipinto di una grande lacuna comprendente il *codex* di Paolo e parte dell'apostolo vicino a lui. In tale occasione vennero eliminati l'*Agnus* e le iscrizioni relative all'intervento di Gaetani.

**1801-1814:** Vennero realizzati interventi conservativi attraverso l'inserimento di grappe a "L" in rame, quando titolare della chiesa era il cardinale Lorenzo Litta.

**1831-1832:** Il mosaico nel 1829 si trovava in un pessimo stato, descritto da Vincenzo Camuccini, direttore dello Studio Vaticano del Mosaico. Proprio sotto la direzione di Camuccini, operarono i mosaicisti Nicola Roccheggiani, Gaetano Ruspi, Carlo Gavelli, Gabriele Toscani, Filippo Marini, Francesco Fantuzzi e Franc Chek, che colmarono le numerose lacune con nuove tessere musive; in tale occasione venne rifatta la pagina di destra del *codex* di Cristo.

**1937-1938:** Il restauratore Alfredo Casagrande Stano venne incaricato dalla Regia Soprintendenza ai Monumenti del Lazio di restaurare il mosaico e in particolare di consolidare le superfici musive. Dopo la sua morte (1837), l'intervento fu completato da Fulvio Vettrai.

**2001-2002:** L'ultimo restauro venne condotto dalla Soprintendenza Speciale per il popolo museale di Roma, diretto da Vitaliano Tiberia ed eseguito dalla Ditta Susanna Sarmati. Si affrontarono i danni dovuti alle infiltrazioni d'acqua negli strati preparatori del mosaico, in particolare alcune forti deformazioni, il distacco delle malte e la caduta di molte tessere (TIBERIA 2003, pp. 144-145).

### **Bibliografia**

WILPERT 1917, pp. 234-236; MATTHIAE 1967, pp. 55-67; DASSMANN 1970, pp. 67-81; BOVINI 1971, pp. 81-112; GRABAR 1980, pp. 72-73; GRISAR 1899, pp. 564-576; SCHLATTER 1992, pp. 277-280; MATHEWS 1993, pp. 55-61; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, pp. 822-823; STEEN 1999, 85-113; ANDALORO, ROMANO 2002; BISCONTI 2002, pp. 1653-1657; STEEN 2002, 1939-1948; CALCAGNINI 2002, p. 1925; GOFFREDO 2002, pp. 1949-1962; BAUER 2003, p. 191; TIBERIA 2003, p. 79; pp. 144-145; ANDALORO 2006, pp. 114-124.

### III.6.2 BASILICA DI S. SABINA (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma, sede della curia generalizia dell'Ordine dei Frati Predicatori (Domenicani)

**Localizzazione:** Italia, 00153 Roma, Piazza Pietro d'Iliria n.1 (Figg. 193-194, 195)

Coordinata x 12° 48' 01"

Coordinata y 41° 88' 44"



Figura 193

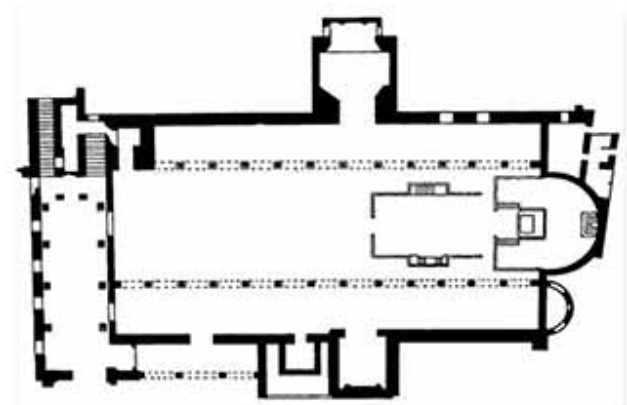


Figura 194



Figura 195

#### Note storiche

Come testimonia l'iscrizione della controfacciata, la basilica di S. Sabina all'Aventino venne fondata dal presbitero Pietro d'Iliria durante il papato di Celestino I (422-432), su un *titulus Sabinae* sorto probabilmente nella casa di un'omonima matrona identificata con la santa umbra.

La decorazione musiva è successiva e si deve a papa Sisto III (432-440) (*Liber Pontificalis* I, 235).

La chiesa originariamente era decorata a mosaico per ampie superfici.

Sul lato opposto della chiesa, sull'arco trionfale, sono raffigurati a pittura quindici clipei con al centro il Cristo e ai lati teste di apostoli, profeti, papi; alle estremità destra e sinistra, due edifici simboleggianti la Gerusalemme e la Betlemme celesti, dalle quali escono nove colombe in volo. Tali pitture furono eseguite nel 1919-1920 da Eugenio Cisterna in affresco, sulla base di una tavola riportata dal Ciampini nel XVII secolo (tav. XLVII) che le riproduceva prima che fossero distrutte tra il 1724 e il 1730.

Sulle pareti della navata centrale era presente un ciclo di immagini con scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, di cui non si ha più alcuna traccia.



**Cronologia:** 432-440.

## **Iconografia**

### *Controfacciata*

Al di sotto della pentafora, compare un grande riquadro musivo rettangolare (Fig. 196) delle dimensioni di 3,10 x 13,30 metri, costituito da tre sezioni e incorniciato da un bordo a doppio meandro verde su fondo aureo: un'epigrafe dedicatoria su sette righe al centro, e ai lati, su fondo aureo, compaiono due figure femminili con le relative iscrizioni esegetiche che le identificano rispettivamente come *Ecclesia ex circumcisione* (personificazione dei Giudei) ed *Ecclesia ex gentibus* (personificazione dei Pagani) (Fig. 199). Esse sono stanti e convergono verso il centro del campo. Indossano tuniche purpuree e sottovesti bianche; la figura di sinistra porta sulla testa un pallio, mentre quella di destra una cuffia. Entrambe reggono nella mano sinistra un codice aperto, rispettivamente il Nuovo e l'Antico Testamento, mentre con la mano destra accennano il gesto dell'eloquio.



Figura 197



Figura 196

Dai *Vetera Monumenta* di Giovanni Giustino Ciampini (Fig. 197) sappiamo che nei quattro pennacchi della pentafora della controfacciata, ricostruita nel XIX secolo, campeggiavano i simboli del Tetramorfo nella sequenza toro – leone – aquila – angelo, mentre alle estremità sinistra e destra della parete, al di sopra delle due *Ecclesiae*, dovevano comparire le figure di san Pietro e san Paolo. Sopra Pietro, una mano, forse divina, porgeva un codice (CIAMPINI 1690, tav. XLVIII).

### *Catino absidale e arco trionfale*

Anche il catino absidale e l'arco trionfale dovevano essere rivestiti di mosaici. I mosaici absidali vennero distrutti definitivamente nel 1560, quando venne rimossa la decorazione musiva superstite, affinché fosse possibile preparare la base per l'affresco degli Zuccari (Fig. 198). Non si sono purtroppo conservate tracce della decorazione musiva; tuttavia, da un disegno del Ciampini (CIAMPINI 1690, vol. I, tav. XLVII) si apprende che sull'emiciclo dell'arco absidale si trovava una teoria di quindici busti di figure maschili entro clipei; l'*imago clipeata* alla sommità raffigurava Cristo barbato, con il nimbo crucisegnato, mentre a destra e a sinistra, si susseguivano sette medaglioni per parte, con all'interno i busti di personaggi barbati (BOVINI 1971, pp. 128-130).

Fu il pittore Eugenio Cisterna a riprodurre, in occasione della prima campagna di interventi alla basilica condotta da Antonio Muñoz tra il 1914 ed il 1919, il disegno del Ciampini in un color seppia uniforme, dipingendo, di fatto, una copia della copia.

I clipei poggiavano su una cornice decorativa "a fascia ingemmata", con fuseruole e maglie oblunghe, mentre al di sopra della corona di medaglioni si trovavano nove colombe in volo disposte asimmetricamente; inoltre, ai lati, rispettivamente a destra e a sinistra, erano raffigurate le città sante di Betlemme e di Gerusalemme.

Nel disegno del Ciampini si nota che la decorazione musiva dell'arco trionfale era mutila già sul finire del XVII secolo, pertanto non vi è certezza sul numero originario dei clipei. Se fossero stati otto per parte, sarebbe plausibile pensare ai dodici Apostoli e ai quattro Evangelisti. Darsy ipotizzò che

fossero addirittura dodici per parte, identificandoli con i dodici profeti a destra e i dodici apostoli a sinistra: sarebbe stato in tal caso chiaro il nesso con la presenza laterale delle città di Betlemme e di Gerusalemme.

Nell'attuale riproduzione a pittura, di fatto, i clipei sono quindici e, eccettuato Cristo, non è possibile identificare gli altri quattordici personaggi. Sono stati tuttavia diversi i tentativi di valutazione iconografica: oltre alla già menzionata ipotesi del Darsy, i personaggi sono stati considerati papi, santi, apostoli, profeti, evangelisti, apostoli con i discepoli Marco e Luca, oppure con i santi Paolo e Barnaba, o *togati viri*.

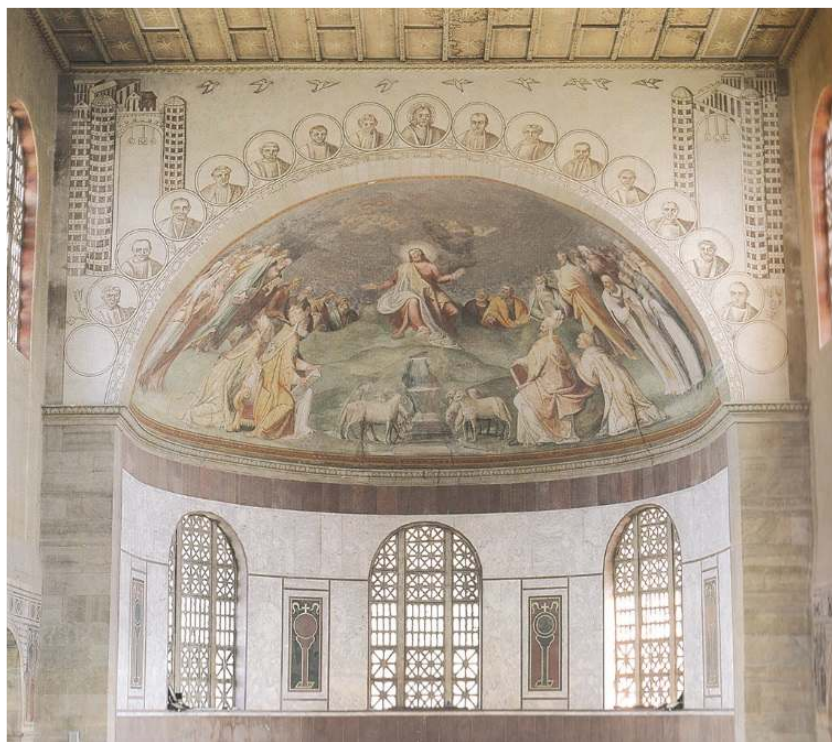


Figura 198

### **Iconologia**

La lettura iconografica complessiva della decorazione interna dell'edificio sarebbe riconducibile alla Chiesa personificata nelle *Ecclesiae*, profetizzata dai due principi degli apostoli, narrata nelle Scritture e sublimata dalla Chiesa romana, secondo un'elaborazione vicina alla *Civitas Dei* agostiniana. Si tratta di uno dei primi esempi di iconografia cristiana in sede monumentale a Roma, insieme a quella di S. Maria Maggiore, nella quale la cancelleria di papa Sisto III elaborò in chiave concettuale la volontà di preminenza della sede romana come Chiesa universale e l'unione della Chiesa degli Ebrei e dei Gentili nel nome della nuova Chiesa romana (LEARDI 2006, pp. 294-296).



Le *Ecclesiae*, secondo Schlatter, sono l’emblema di *Synagoga* ed *Ecclesia*.  
 Gli scomparsi simboli del Tetramorfo dovrebbero essere legati alla lettura delle profezie del profeta Ezechiele data da sant’Agostino (STEEN 2002, p. 1947).



Figura 199

### Iscrizioni

1. All’interno del riquadro al di sotto della pentafora, In capitale epigrafica, allineata su linee nere, a caratteri oro su fondo blu, con apicatura curvilinea alle estremità:

CULMEN APOSTOLICUM CUM CAELESTINUS HABERET PRIMUS ET IN TOTO  
 FULGERET EPISCOPUS ORBE HAEC QUAE MIRARIS FUNDAVIT PRESBYTER URBIS  
 ILLYRICA DE GENTE PETRUS VIR NOMINE TANTO DIGNUS AB EXORTU CHRISTI  
 NUTRITUS IN AULA PAUPERIBUS LOCUPLES SIBI PAUPER QUI BONA VITAE  
 PRESENTIS FUGIENS MERUIT SPERARE FUTURAM

(Quando Celestino occupava il più alto grado della dignità apostolica e risplendeva in tutto il mondo come il primo dei vescovi, ciò che tu ammiri venne creato da un prete di Roma, originario dell’Illiria, Pietro, uomo assai degno di portare un nome tanto illustre, poiché nutrito fin dalla nascita nell’aula di Cristo. Ricco per i poveri, povero per sé stesso, il quale fuggendo i beni della vita presente, ha meritato di ricevere la vita futura.)

2. Ai piedi della figura femminile di sinistra, a caratteri nei su fondo oro:

ECLESIA EX CIRCUMCISIONE



3. Ai piedi della figura femminile di destra, a caratteri nei su fondo oro:

ECLESIA EX GENTIBUS

### **Committenza**

L'iscrizione identifica Pietro d'Iliria come fondatore della basilica sotto il papato di Celestino I (422-432). Le decorazione musiva risalirebbe invece al pontificato di Sisto III, come si deduce dal *Liber Pontificalis* (LP I, 235).

**Maestranze:** romane.

### **Stato di conservazione e restauri**

**1683:** Ciampini riferisce di un restauro al mosaico su commissione del cardinale titolare Thomas di Norfolk (CIAMPINI 1690, 188).

**1830:** restauro della Scuola Vaticana del Mosaico a cui Matthiae attribuisce le reintegrazioni a mosaico sull'iscrizione e la cornice della controfacciata, sulla parte inferiore del pannello con l'*Ecclesia ex circumcissione* e ampie zone della figura opposta (MATTHIAE 1967, p. 408).

**Fine XIX secolo:** il regolo inferiore della cornice viene integrato completamente a pittura. Al 1890 risale la notizia della pulitura del mosaico su commissione del Ministero della Pubblica Istruzione. L'integrazione a pittura è stata eseguita fra la pubblicazione del disegno del disegno di Garrucci (1877, tav. 210) e una foto di Anderson del 1890.

**1914-1919; 1936:** Antonio Muñoz diresse due campagne di restauro dell'edificio e degli arredi di S. Sabina e affermò che la superficie delle pareti della navata arretra di 10 cm. rispetto all'*opus sectile*, testimonianza della presenza di un rivestimento musivo oggi scomparso.

Lo stesso Muñoz, durante la campagna di restauri del 1914-1919, condusse dei sondaggi sotto l'affresco di Taddeo Zuccari del catino absidale, del 1560 circa: in quell'occasione emersero porzioni di mosaico di colori corrispondenti a quelli del dipinto.

**1946:** vengono rimosse le strutture di protezione bellica: l'allestimento dei ponteggi consentì a Guglielmo Matthiae e a Felix Darsy di compiere nuove ricerche di mosaici sotto l'affresco dell'abside: i frammenti musivi e le tessere vennero prelevati e depositati presso l'archivio della basilica.

**1999:** l'Istituto Centrale per il Restauro intraprende la pulitura e il consolidamento del mosaico. Vengono fatte scoperte relative ai materiali utilizzati nei restauri pregressi, ad esempio una forte componente gessosa degli strati preparatori delle integrazioni a mosaico delle lacune.

### **Bibliografia**

GARRUCCI 1877; BALDORIA 1890, pp. 409-410; DE ROSSI 1899; BERTHIER 1910; SALMI 1914; MUÑOZ 1919; CECHELLI 1958, p. 40 ss.; DARSY 1961; BOVINI 1963, pp. 67-101; MATTHIAE 1965; MATTHIAE 1967; OAKESHOTT 1967; BOVINI 1971, pp. 67-101; ANDALORO 1987, pp. 213-310; KRAUTHEIMER 1987-1988; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 823; SCHLATTER 1995; DE RUBEIS 2000; BISCONTI 2002, p. 1658; BRENK 2002, pp. 1001-1018; DE MARIA 2002; STEEN 2002; IGNESTI 2003-2004; BRANDENBURG 2004; PACE 2004; LEARDI 2006, pp. 292-304.

### III.6.3 BASILICA DI SANTA MARIA MAGGIORE

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma.

**Localizzazione:** Italia, 00184 Roma, Piazza di Santa Maria Maggiore (Figg. 200-201)

Coordinata x 12° 49' 89"

Coordinata y 41° 89' 69"



Figura 201



Figura 200

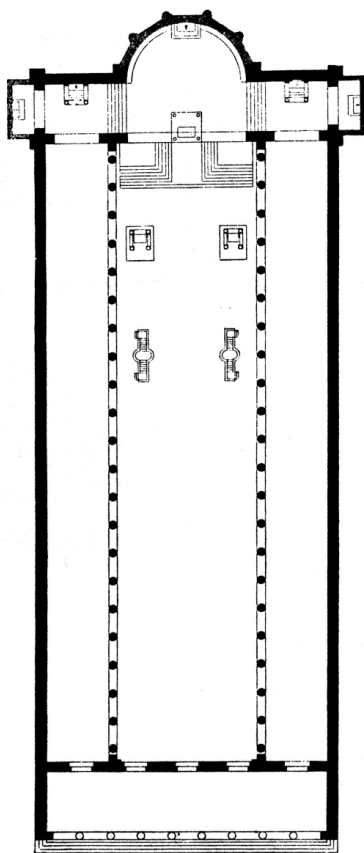


Figura 202

#### Note storiche

A dispetto della tradizione secondo la quale la chiesa venne fatta costruire da papa Liberio, la chiesa venne eretta *ex novo et ab imis fundamentis* da Sisto III (432-440), com'è riportato nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae*. Scavi condotti tra il 1966 e il 1971 hanno riportato alla luce resti un complesso di età augustea, ricostruito poi in età adrianea e costantiniana, su cui si imposta la basilica attuale. La basilica originaria era a tre navate senza transetto (Fig. 202) ed era rivestita completamente di mosaici sulle superfici dell'interno: abside, arco absidale, pareti della navata centrale, controfacciata. L'abside originaria è andata distrutta del tutto durante i lavori intrapresi da papa Niccolò IV (1288-1292) per l'inserimento del transetto e la trasformazione dell'originario arco absidale in arco trionfale.

**Cronologia:** prima metà del V secolo.

#### Iconografia

Attualmente, la decorazione musiva riveste le pareti della navata centrale e l'arco trionfale. Essa è organizzata per cicli narrativi e attinge ad un ricco repertorio iconografico in cui confluiscono storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, ed alcune dei Vangeli apocrifi.

#### ***Pareti della navata centrale***

Sono rappresentati episodi tratti dall'Antico Testamento, relativi in particolare alle vite dei patriarchi. A sinistra, a partire dall'abside, Abramo, Isacco, Giacobbe; a destra, sempre a partire dall'abside,

Mosè e Giosuè. Dei 42 riquadri originali, ne rimangono 27. Ogni riquadro musivo contiene due scene sovrapposte; non sempre la sequenza cronologica viene rispettata. Tali scene hanno come sfondo paesaggi naturalistici, caratterizzati da prati verdi e cieli azzurri.

Lungo le due pareti all'interno dell'architrave, al di sopra delle colonne, corre un fregio a mosaico con racemi vegetali su fondo oro.

**PARETE SINISTRA:** I. Offerta del pane e del vino da parte di Melchisedech

II. Apparizione ad Abramo del Signore nella valle di Mambre

III. Separazione di Abramo e Lot

IV. perduto (distrutto nel 1611, dall'apertura della Cappella Paolina)

V. perduto (idem)

VI. perduto (idem)

VII. Isacco benedice Giacobbe – Ritorno di Esaù

VIII. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)

IX. Rachele e Giacobbe – Labano e Giacobbe

X. Giacobbe chiede in moglie Rachele

XI. Lagnanza di Giacobbe – Matrimonio di Giacobbe con Rachele

XII. Nuova lagnanza di Giacobbe – Divisione del gregge

XIII. Dio comanda a Giacobbe di partire – Giacobbe dà l'annuncio della sua partenza alle mogli

XIV. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)

XV. Giacobbe invia i messi ad Esaù – Incontro di Giacobbe con Esaù

XVI. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)

XVII. Acquisto del campo – Annuncio del ratto di Dina

XVIII. I principi di Sichem trattano con Giacobbe – I Sichemiti indotti a farsi circoncidere

XIX. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)

XX. perduto (idem)

XXI. perduto (idem)

### **I. Offerta del pane e del vino da parte di Melchisedech**

Il riquadro comprende un'unica scena. Sul lato sinistro Melchisedec, in veste di sacerdote, con una corta tunica e un ampio mantello fermato sul petto da una fibula circolare, offre un cesto pieno di pani per ringraziare Dio della liberazione di Lot (Gen. 14-18-20). Al centro della scena spicca un grande vaso in forma di *cantaro*, a significare l'offerta del vino. A destra, compare Abramo a cavallo alla testa dell'esercito: mentre il suo seguito indossa abiti militari, egli veste una candida tunica ornata da clavi purpurei.

Nella parte superiore, tra nubi rosse, è raffigurato Cristo a mezzo busto, con il braccio teso verso Melchisedec (Fig. 203).



Figura 203



## II. Apparizione del Signore ad Abramo nella valle di Mambre

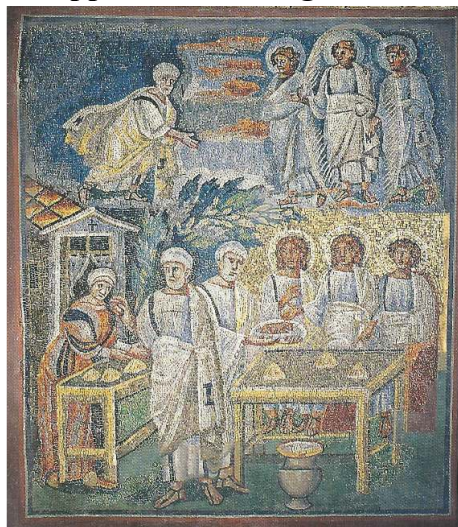


Figura 204

Il pannello si divide in due registri. Il superiore contiene l'*Apparizione dei tre angeli ad Abramo* (Gen. 18, 1-5), mentre l'inferiore l'*Ospitalità di Abramo* (Gen. 18, 6-8).

L'*Apparizione* è ambientata sullo sfondo di nuvole rossastre e non sotto un terebinto, come prevede il racconto biblico. I tre angeli con aureola, ma senza ali (secondo l'iconografia del IV-V sec.), indossano tunica e pallio. La figura centrale è circondata da una mandorla luminosa, sovrapponendosi a quelle laterali. A sinistra Abramo si inchina davanti a loro.

La scena dell'*Ospitalità* si articola in due momenti: a destra, Abramo offre un piatto con carne di agnello agli angeli seduti dietro una mensa imbandita. Sulla tavola sono disposti tre pani, mentre sul prato, davanti alla mensa, si trova un grande *cantaro*. I tre angeli sono ritratti in atteggiamenti differenti: il primo da destra indica i pani, il secondo il piatto portato da Abramo, mentre il terzo si rivolge al compagno al centro.

A sinistra compare nuovamente Abramo nell'atto di rivolgere la parola alla moglie Sara intenta a preparare i pani per gli ospiti: ella è vestita di tunica e dalmatica, ha il capo coperto da una cuffia bianca e si trova davanti alla casa timpanata; al centro del timpano spicca una croce (Fig. 204).

## III. Separazione di Abramo e Lot

La parte superiore del riquadro è occupata dalla scena della *Separazione di Abramo e di Lot* insieme alle rispettive famiglie (Gen. 13, 8-12).

A sinistra è raffigurato Abramo con il figlio Isacco, la moglie Sara e il popolo davanti alla sua casa e alla quercia di Mambre; a destra, Lot con il popolo, le due figlie e la moglie si dirige verso la città di Sodoma.

La parte inferiore del riquadro presenta due pastori che pascolano le greggi tra arbusti (Gen. 13, 5-7) (Fig. 205).

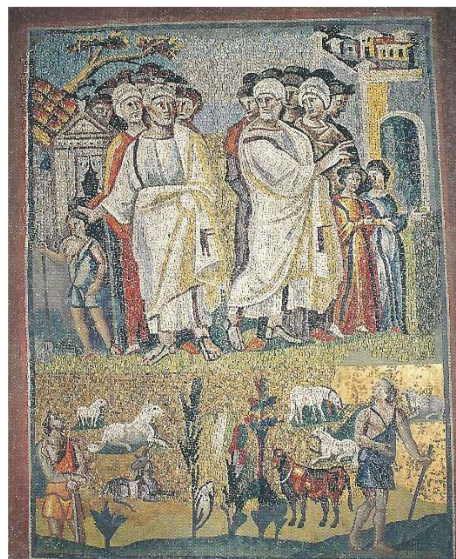


Figura 205

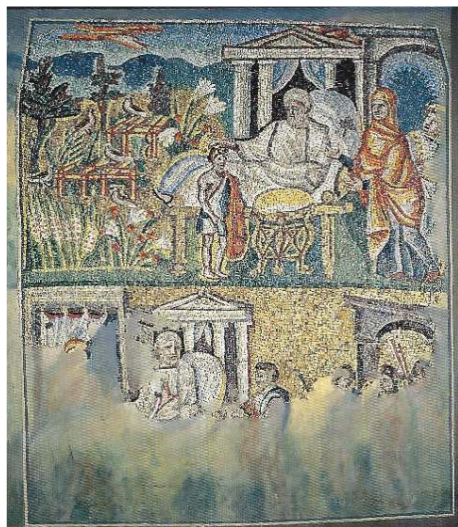


Figura 206

## VII. Isacco benedice Giacobbe – Ritorno di Esaù

Si tratta dell'unico pannello conservato delle storie di Isacco. Nel registro superiore, davanti ad un'architettura tetrastila, sdraiato su una *kline*, compare Isacco nell'atto di benedire Giacobbe (Gen. 27, 22-29); a destra è raffigurata Rebecca che indossa tunica e palla. In alto a sinistra spunta tra le nuvole la mano di Dio, al di sopra di un paesaggio agreste.

Nel registro inferiore, piuttosto danneggiato, si riconosce Isacco sulla destra nel momento in cui riceve Esaù tornato dalla caccia (Gen. 27, 30-31). A sinistra, una porta aperta con tenda lascia intravedere Rebecca, mentre a destra compaiono elementi architettonici, tra cui un'alta arcata (Fig. 206).



### IX. Rachele e Giacobbe – Labano e Giacobbe

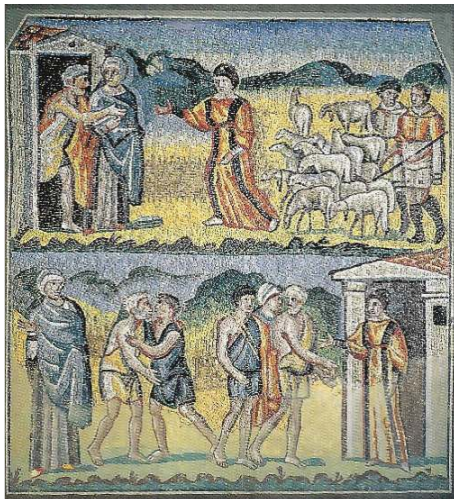


Figura 207

contiene tre episodi che si susseguono, organizzati chiasticamente. Nel primo registro Rachele annuncia al padre Labano l'arrivo di Giacobbe (Gen. 29, 12) che giunge sulla destra con il gregge, e veste l'*exomis*, ossia una tunica che lascia scoperta la spalla. Labano esce dalla propria casa, davanti alla quale si riconosce Lia, sorella maggiore di Rebecca. Nel registro inferiore, a sinistra è rappresentato l'*Abbraccio di Labano e Giacobbe* (Gen. 29, 13); a destra compare di nuovo Labano che insieme a Lia accompagna Giacobbe nella propria casa, dove lo attende Rachele sulla soglia (Fig. 207).

Nel registro inferiore doveva essere rappresentata una scena agreste relativa al lavoro prestato da Giacobbe a Labano (Gen. 19, 20) (Fig. 208).

### XI. Lagnanza di Giacobbe – Matrimonio di Giacobbe con Rachele

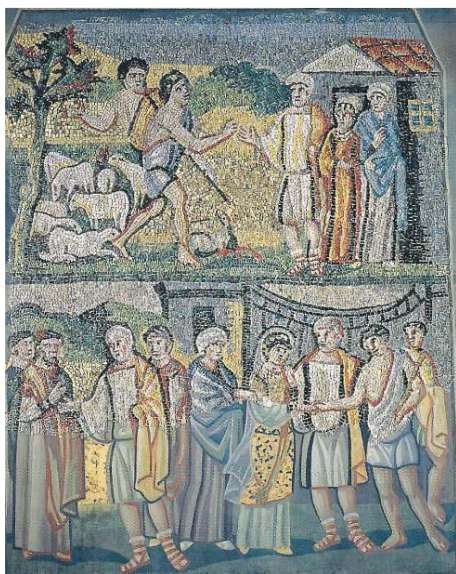


Figura 209

### X. Giacobbe chiede in moglie Rachele

Di tale riquadro si è conservato solamente il registro superiore: al centro è raffigurata Rachele insieme alla sorella, nel momento in cui il padre Labano accetta la richiesta di Giacobbe di prendere in moglie la stessa Rachele (Gen. 29, 15-19). Insieme a Giacobbe figurano due pastori con corta tunica e senza calzari ai piedi.



Figura 208

Tale pannello contiene tra scene distinte che corrispondono a tre versetti della Bibbia (Gen. 29, 25-27). Nel primo registro è rappresentato Giacobbe nell'atto di protestare contro Labano per aver sostituito Rachele con la sorella maggiore Lia: le due sorelle si trovano davanti alla casa con Labano; a sinistra Giacobbe è accompagnato dal gregge e da un pastore.

Nel registro inferiore, a destra Labano con una tunica clavata celebra il matrimonio di Giacobbe e Rachele, unendo le mani degli sposi davanti ad un'architettura ad esedra, alla presenza di Lia; a sinistra, lo stesso Labano invita due figure maschili alla festa di nozze (Fig. 209).



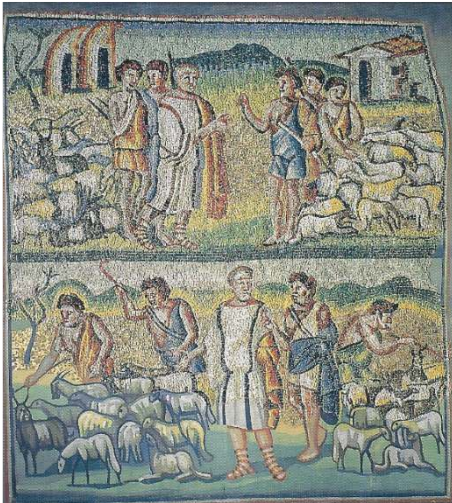


Figura 210

## XII. Nuova lagnanza di Giacobbe – Divisione del gregge

Le scene rappresentate in questo pannello si riferiscono a Gen. 30, 29-34, dove viene descritto il patto tra Giacobbe e Labano, dopo la nascita dei figli di Rachele e Lia.

Nel registro superiore, al centro compaiono le figure di Labano e Giacobbe accompagnati da due pastori, mentre discutono con ampi gesti; ai lati compaiono i greggi e sullo sfondo alcuni edifici.

Nel registro inferiore, Labano divide il suo gregge con l'aiuto dei figli in abiti pastorali (Fig. 210).

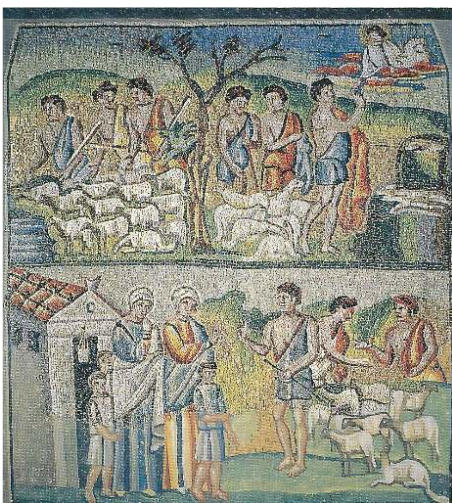


Figura 211

## XIII. Dio comanda a Giacobbe di partire – Giacobbe dà l'annuncio della sua partenza alle mogli

Nel registro superiore un albero divide due scene: quella di sinistra è legata agli episodi del pannello precedente, infatti si tratta di Giacobbe che con l'aiuto di due pastori pianta verghe variegata laddove le greggi si abbeverano, affinché gli animali, guardandole, partoriscono animali parimenti variegati (Gen 30, 37-43). A destra, Dio compare a Giacobbe come un angelo a mezzobusto tra le nuvole, ordinandogli di tornare nella terra dei Padri (Gen. 31, 3).

Nel registro inferiore Giacobbe informa le mogli Rachele e Lia della volontà divina (Gen 31, 4-16): le due donne compaiono sulla soglia di un'architettura, insieme ai figli (Fig. 211).

## XV. Giacobbe invia i messi ad Esaù – Incontro di Giacobbe con Esaù

Nel registro superiore, Esaù, dopo essere diventato re della città di Seir (Gen 32, 3-6; 33, 1-4), nelle vesti di un dignitario romano, dunque con clamide e diadema, esce dalla città scortato da due soldati armati di lancia e scudo per incontrare i messaggeri mandati dal fratello. A destra compare Giacobbe tra le mogli e due pastori.

Nel registro inferiore, la decorazione musiva è andata del tutto perduta, anche se all'estrema sinistra si riconoscono alcune figure armate con lance e scudi, mentre a destra, sono visibili personaggi con tunica bianca (Fig. 212).

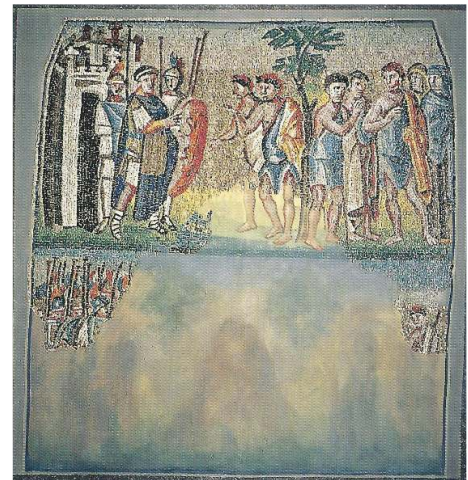


Figura 212



## XVII. Acquisto del campo – Annuncio del ratto di Dina



Figura 213

Nel registro superiore il re Emor e il figlio Sichem chiedono a Giacobbe la mano della figlia di Lia, Dina (Gen 34, 6) inchinandosi davanti a Giacobbe stesso, assiso su un faldistorio, attorniato dalla propria famiglia. A differenza delle altre scene, è rappresentato con barba e lunghi capelli bianchi; indossa inoltre una lunga tunica clavata che lo contraddistingue come patriarca.

A sinistra il re Emor e il suo corteo escono dalla città di Salem di cui si distinguono le mura.

Nel registro inferiore, quasi completamente restaurato, secondo una disposizione chiasmica, Giacobbe è ritratto nella medesima posa, ma a sinistra, mentre a destra figurano i figli in ritorno dai campi, adirati con il padre per aver permesso il rapimento della sorella (Gen 34, 7) (Fig. 213).

## XVIII. I principi di Sichem trattano con Giacobbe – I Sichemiti indotti a farsi circumcidere

Nel registro superiore, a sinistra Giacobbe è assiso sul faldistorio e assiste alle trattative tra i messaggeri e il gruppo proveniente dalla città di Salem, per l'accordo sul matrimonio tra Dina e il principe Sichem (Gen 34, 6 e 8-17).

Il registro inferiore presenta intatta solo la parte in alto e rappresenta il discorso dei principi di Sichem al popolo per convincerlo a farlo circumcidere, condizione necessaria per concludere le trattative di matrimonio (Gen 34, 20-32) (Fig. 214).

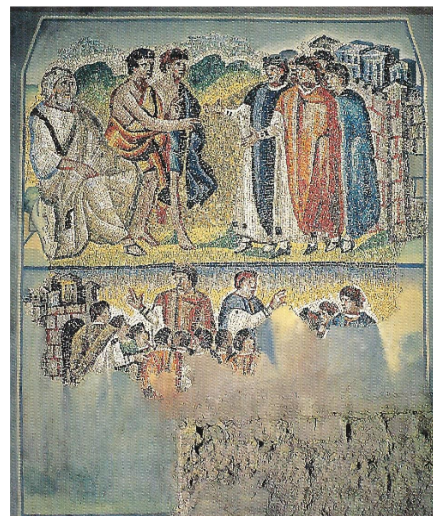


Figura 214

- PARETE DESTRA:**
- I. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)
  - II. Mosè viene adottato dalla figlia del Faraone – Disputa con i filosofi
  - III. Matrimonio di Mosè con Sefora – Il roveto ardente
  - IV. Incontro di Mosè e Aronne – Mosè e Aronne di fronte al Faraone, perduto a seguito dell'apertura dell'arco davanti alla cappella Sistina (1747-1750)
  - V. Istituzione della Pasqua – La Terra Promessa, perduto a seguito dell'apertura dell'arco davanti alla cappella Sistina (1747-1750)
  - VI. Offerta dei primogeniti, perduto a seguito dell'apertura dell'arco davanti alla cappella Sistina (1747-1750)
  - VII. Passaggio del Mar Rosso
  - VIII. Mormorazione del popolo d'Israele – Miracolo delle quaglie
  - IX. Il popolo d'Israele si lamenta per la sete – Opposizione degli Amaleciti
  - X. Battaglia di Rafidim
  - XI. Ritorno degli esploratori – Rivolta del popolo d'Israele
  - XII. Consegna della legge e morte di Mosè – Trasporto dell'arca
  - XIII. Passaggio dell'arca attraverso il Giordano – Invio degli esploratori a Gerico
  - XIV. L'angelo appare a Giosuè – Fuga da Gerico degli esploratori
  - XV. Caduta di Gerico – Processione dell'Arca dell'Alleanza
  - XVI. Assalto di Gabaon – Apparizione del Signore a Giosuè

XVII. Giosuè mette in fuga gli Amorrei – Caduta delle pietre

XVIII. Giosuè ferma il sole e la luna

XIX. I re davanti a Giosuè – Supplizio dei re

XX. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)

XXI. perduto (sostituito da un affresco nel 1593, in occasione dei lavori di ristrutturazione promossi da Domenico Pinelli)

## II. Mosè viene adottato dalla figlia del Faraone – Disputa di Mosè con i filosofi

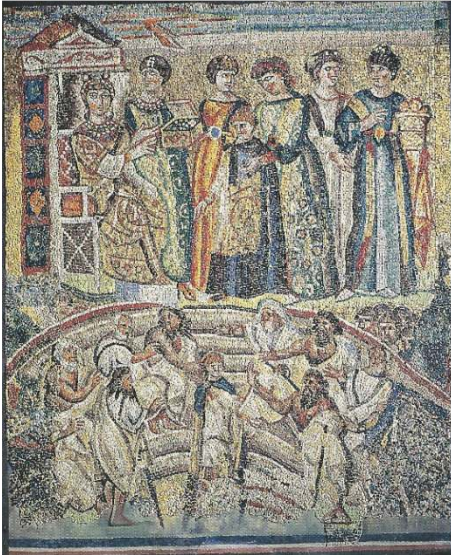


Figura 215

Nel registro superiore, Mosè, ormai diventato fanciullo, viene adottato dalla figlia del Faraone (Es 2, 9-10), rappresentata a sinistra, assisa sul trono, con indosso una preziosa dalmatica dorata e con i capelli raccolti sul capo e tempestati di gioielli, secondo la moda della prima metà del V secolo. Accanto sono disposte cinque figure femminili abbigliate assai elegantemente. Mosè fanciullo, abbigliato con clamide e *tablion*, viene introdotto dalla figura femminile al centro identificata con la sorella.

La figura femminile posta a destra della figlia del Faraone viene identificata con una sua ancella ed è ritratta nell'atto di offrire uno scrigno contenente monete d'oro come ricompensa per l'adozione. La scena è chiusa sulla destra da una donna con un cesto di vimini pieno di pani.

In corrispondenza dell'ancella della figlia del Faraone spunta la mano di Dio da nubi rossastre.

Nel registro inferiore, al centro, Mosè fanciullo è ritratto, come si deduce dal gesto della mano destra, nell'atto di discutere con un gruppo di filosofi all'interno di un teatro (Filone d'Alessandria, 21-24): due di essi sono ritratti in piedi, mentre gli altri sono seduti sui gradini della cavea. L'aspetto di quattro di tali filosofi (capelli lunghi e arruffati, petto nudo, volto smunto) li identifica come cinici. Alcuni spettatori ai lati si affacciano dalla gradinate per assistere alla scena (Fig. 215).

## III. Matrimonio di Mosè con Sefora – Il rovelto ardente

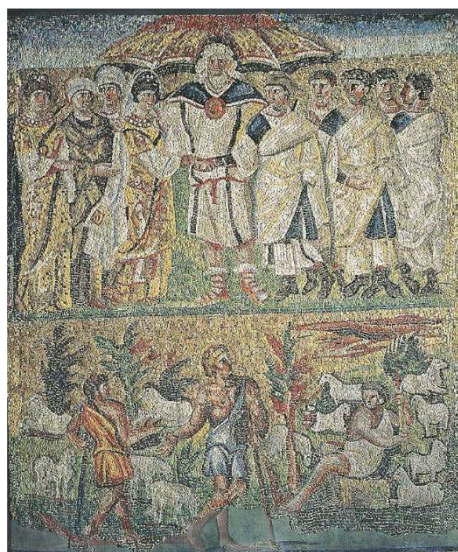


Figura 216

Nel registro superiore, la scena della celebrazione del matrimonio di Mosè e Sefora (Es. 2, 21) riprende la formula romana della *dexterarum iunctio*, similmente al matrimonio di Giacobbe e Rebecca sulla parete opposta. Mosè indossa la *toga contabulata*, con un'ampia piegatura ricadente sulle spalle, abbigliamento tipico dei romani nelle cerimonie ufficiali. Sefora indossa una tunica e una dalmatica e sul capo porta un velo che le scende sulle spalle. Al centro campeggia solenne la figura del sacerdote Jetro, con indosso una corta tunica, un mantello fermato sul petto da una fibula circolare e da alti calzari: egli circonda con le braccia le spalle degli sposi per indicarne l'unione. Sopra il gruppo è posta una conchiglia ombrelliforme dorata che indica la benedizione divina (GANDOLFO 1987, p. 96). Sul lato di Sefora compaiono tre figure femminili con un tunica e dalmatica e con il capo coperto da una cuffia simile a quella portata da Sara e Rebecca nelle storie di Abramo e Giacobbe; sul lato di Mosè figurano invece quattro uomini che indossano come Mosè la *toga contabulata* (Fig. 216)



Nel registro inferiore è rappresentato l'episodio del rovetto ardente (Es. 2, 1-4): Mosè in abiti pastorali, al centro, vede levarsi dal monte a sinistra fiamme fra le quali si distingue la mano di Dio.

## VII. Passaggio del Mar Rosso

Il pannello mostra in un'unica scena tre momenti della narrazione biblica, da destra verso sinistra. A destra, dalla porta della città esce l'esercito egiziano, con i fanti, la cavalleria e i carri nell'atto di inseguire il popolo d'Israele (Es 14, 6-9); a sinistra gli Israeliti si accalcano sulla sponda dopo l'attraversamento del Mar Rosso e Mosè ordina alle acque di richiudersi (Es 14, 26-31). Al centro, l'esercito egiziano viene travolto dalle acque (Es 14, 28); il faraone è ritratto nell'atto di sollevare lo scudo. (Fig. 217)



Figura 217

## VIII. Mormorazione del popolo d'Israele – La caduta delle quaglie nel deserto

Nel registro superiore sono abbinate due scene, ossia quella del popolo d'Israele che, stremato dalla fame, mormora contro Mosè e Aronne (Es 16, 2-3) e quella di Dio che parla a Mosè vestito di tunica e pallio, promettendogli cibo dal cielo (Es 16, 4-5). Entrambe le scene si stagliano su un fondo dorato che contrasta con l'azzurro del cielo nella parte superiore. Gli Ebrei indossano tunica e *paenula*.

Il registro inferiore rappresenta il miracolo delle quaglie (Es 16, 13), articolato in due momenti diversi: a destra, Mosè accompagnato da Aronne e da Ur, indica al popolo gli uccelli che prodigiosamente cadono dal cielo, mentre a sinistra gli Israeliti gioiscono apprestandosi a catturare le quaglie, come dimostrano i due inginocchiati in primo piano (Fig. 218).

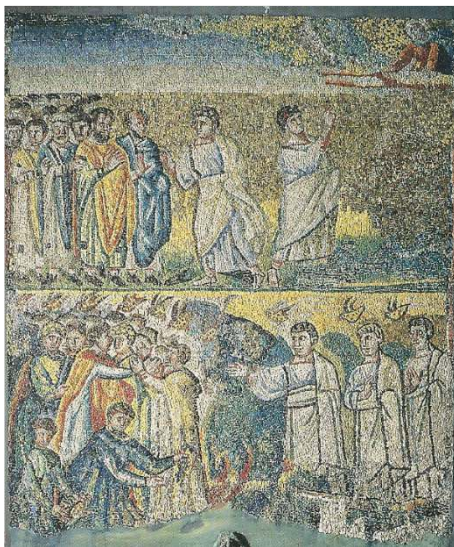


Figura 218

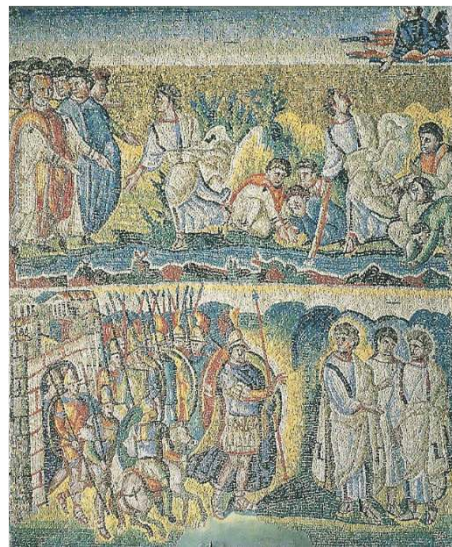


Figura 219

## IX. Il popolo d'Israele si lamenta per la sete – Opposizione degli Amaleciti

Nella parte superiore, a sinistra, gli Israeliti protestano contro Mosè per la sete e per l'amarrezza delle acque (Es 14, 24), mentre a destra il Signore, raffigurato a mezzo busto tra le nuvole, appare in aiuto a Mosè consigliandogli di immergere un pezzo di legno nelle acque per addolcirle; Mosè è ritratto nell'atto di compiere il suggerimento divino (Es 15, 25), mentre gli Israeliti nella scena sono rappresentati inginocchiati, portando le mani alla bocca per bere.

Nel registro inferiore, a sinistra gli Amaleciti escono dalla città di Rafidim per un'incursione (Es 17, 8), mentre sulla destra Mosè, assistito da Aronne e Ur, si rivolge a Giosuè, esortandolo a combattere



contro gli Amaleciti (Es 17, 9). Giosuè, isolato rispetto alle altre figure, indossa abiti militari romani, con lorica, clamide, elmo, lancia e scudo, e come Mosè è circondato da un alone luminoso (Fig. 219).

### X. Battaglia di Rafidim

La composizione della scena che occupa l'intero riquadro è molto simile a quella del Passaggio del Mar Rosso, sia per la prospettiva, sia per la disposizione delle figure. A sinistra, gli Amaleciti escono da Rafidim per scontrarsi con gli Israeliti condotti da Giosuè. In alto, al centro, spicca Mosè che osserva la battaglia dalla cima del monte, nell'atto di pregare con le braccia alzate, accompagnato da Aronne ed Ur (Fig. 220).

**XI. Il ritorno degli esploratori – Rivolta del popolo d'Israele**  
Nel registro superiore, sullo sfondo di un edificio con un'alta scalinata a sinistra e di una città fortificata a destra, sono rappresentati gli esploratori in ritorno dalla terra di Canaan, nell'atto di fare un resoconto a Mosè ed Aronne (Nm 13, 26-33).

Nel registro inferiore viene invece illustrata la Rivolta degli Ebrei (Nm 14, 10) i quali tentano di lapidare Mosè, Aronne e

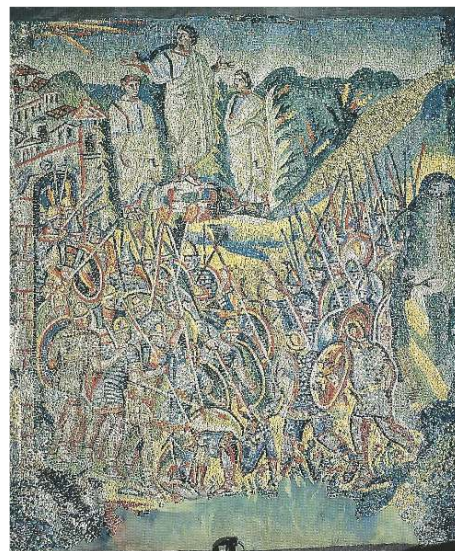


Figura 220

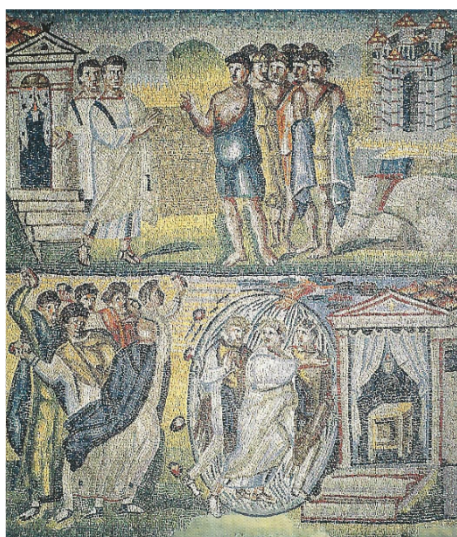


Figura 221

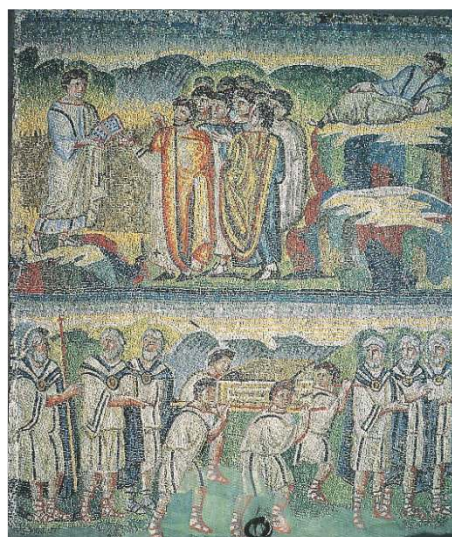


Figura 222

Giosuè, salvati dalla 'Gloria' del Signore sul Tabernacolo dell'Alleanza: tale 'Gloria' viene rappresentata sotto forma di mandorla trasparente che prende forma dalla mano di Dio e fa rimbalzare le pietre scagliate contro Mosè. A destra di Mosè e dei due compagni è collocato un Tabernacolo con all'interno l'Arca dell'Alleanza, del tutto simile a quello raffigurato nel registro superiore a sinistra. (Fig. 221)

### XII. Consegna della legge e Morte di Mosè – Trasporto dell'Arca

Nel registro superiore sono raffigurati due episodi narrati nel Deuteronomio, ossia la Consegna della Legge (Dt 31, 24-29) e la morte di Mosè sul Monte Nebo (Dt 35, 1-5). Nella prima scena Mosè in piedi su una roccia mostra il libro aperto agli anziani disposti frontalmente e di spalle, due dei quali indossano tunica e clamide. Grandi rocce digradanti rappresentano il Monte Nebo, alla sommità del quale è disteso Mosè sul fianco sinistro.

Nel registro inferiore, è raffigurato un episodio che appartiene al libro di Giosuè (Gs 3-6): l'Arca viene trasportata da quattro Leviti che indossano tuniche bianche, preceduti e seguiti da gruppi di tre sacerdoti abbigliati secondo la tradizione (Fig. 222).



### XIII. Passaggio dell'Arca attraverso il Giordano – Invio degli esploratori a Gerico



Figura 223

Nel registro superiore sono rappresentati due momenti diversi della narrazione biblica, ossia Gs 3, 14-17 e 4, 1-11: a sinistra compare la divisione delle acque del fiume Giordano, formando un alto argine a monte e scomparendo nel Mar Morto a valle. Sul letto asciutto del fiume sono visibili i sacerdoti che trasportano l'Arca, in attesa che passi il popolo d'Israele. A destra è rappresentato Giosuè nelle vesti di un generale romano, mentre osserva l'accaduto. A sinistra quattro uomini trasportano dodici pietre, una per ogni tribù d'Israele per costruire un monumento in memoria del miracolo avvenuto. Nel registro inferiore è illustrato l'invio degli esploratori a Gerico (Gs 2, 1-6), cronologicamente anteriore alla scenda del registro superiore, al fine di creare un collegamento con il penultimo pannello di Mosè. Due sono i tempi della narrazione: a sinistra gli esploratori si recano verso Gerico; a destra si trovano all'interno della città, nascosti sulla terrazza della prostituta Raab (Fig. 223).

### XIV. L'angelo appare a Giosuè – Fuga degli esploratori da Gerico

Anche in questo riquadro c'è un rovesciamento cronologico tra i registri. In quello superiore, la parte destra è riservata tutta alla figura dell'angelo, isolata sullo sfondo del paesaggio: non ha ali, ha il capo nimato d'azzurro, indossa le vesti di un generale romano, è armato di lancia e non di spada come previsto nel racconto biblico. A sinistra Giosuè, in abiti civili, con l'esercito al seguito si inchina con le mani velate per rendere omaggio alla figura dell'angelo.

La fuga degli esploratori da Gerico è costruita con lo stesso schema compositivo dell'invio degli esploratori a Gerico. A destra si calano dalle mura della città aiutati da Raab, mentre a sinistra riferiscono relativamente alla loro missione a Giosuè in abiti militari (Fig. 224).



Figura 224



Figura 225

### XV. Caduta di Gerico – Processione dell'Arca dell'Alleanza

Anche in questo riquadro c'è un rovesciamento cronologico tra i registri per creare un collegamento con il riquadro precedente. Nel riquadro superiore, la città di Gerico è raffigurata al centro, stretta ai lati dall'esercito degli Israeliti, mentre cade al suono delle tube.

Sulle mura è visibile la prostituta Raab: il tratto rosso a sinistra della porta della città sarebbe la fune che la prostituta aveva calato dalla propria terrazza in segno di fedeltà nei riguardi degli Israeliti (GANDOLFO 1987, p. 106).



Nel registro inferiore, su uno sfondo paesaggistico, i sacerdoti trasportano l'Arca, accompagnati da suonatori di tube disposti tre per parte; in secondo piano compare Giosuè con un piccolo gruppo di armati. (Fig. 225)

#### **XVI. Assalto di Gabaon – Apparizione del Signore a Giosuè**

Nel registro superiore, a destra, i re Amorrei assaltano Gabaon, città alleata degli Israeliti. A sinistra, i messi della città chiedono aiuto a Giosuè che compare davanti agli scudi dei guerrieri che lo scortano; gli scudi sono disposti a formare un clipeo policromo.

Nel registro inferiore, a sinistra il Signore appare a Giosuè (Gs 10, 8); a destra, lo stesso Giosuè cavalca nella notte verso Gabaon (Gs 10, 9): le due scene sono separate da un sottile cipresso (Fig. 226).

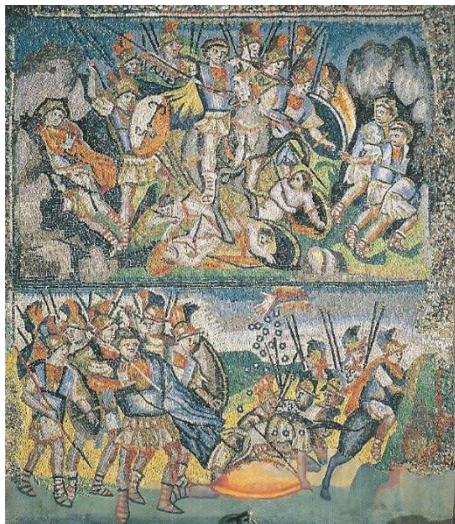
#### **XVII. Giosuè mette in fuga gli Amorrei – Caduta delle pietre**

Nel riquadro vengono raffigurati due episodi. Nel registro superiore Giosuè, sul proprio cavallo impennato, attorniato da soldati, giunto presso Gabaon, mette in fuga i nemici (Gs 10, 10). Giosuè è raffigurato nell'atto di scagliare la lancia sui nemici.

Nel registro inferiore Giosuè con l'esercito insegue a piedi il nemico e vede la miracolosa caduta di pietre provocata dal Signore, rappresentato da una mano che spunta da nubi rossastre (Gs 10, 11) (Fig. 227).



*Figura 226*



*Figura 227*



*Figura 228*



### XVIII. Giosuè ferma il sole e la luna

Si tratta di un'unica scena in cui l'esercito degli Israeliti e quello degli Amorrei si dispongono rispettivamente sul lato sinistro e destro, lasciando uno spazio vuoto dove al centro campeggia Giosuè, con il braccio destro alzato ferma il sole e la luna, posizionati in alto a sinistra, procurando la vittoria al proprio esercito (Gs 10, 12-14) (Fig. 228).

### XIX. I re davanti a Giosuè – Supplizio dei re

Il riquadro si compone di due registri. In quello superiore, a sinistra, i cinque re Amorrei vengono condotti al cospetto di Giosuè, con le mani legate dietro la schiena (Gs 10, 22-23). Giosuè è raffigurato al centro: gli fa da sfondo un grande scudo a mo' di clipeo.

Nel registro inferiore, a sinistra compare nuovamente Giosuè seduto e circondato dai suoi soldati, ordinare loro di appendere agli alberi i nemici da lui uccisi (Gs 10, 24-25) (Fig. 229).



Figura 229

### Arco trionfale

Sono rappresentati otto episodi dell'*Infanzia di Cristo*, disposti su tre registri, ai quali si aggiungono le raffigurazioni dell'*Etimasia* e delle due città gemmate:

- I. Annunciazione e Annuncio a Giuseppe; Presentazione al Tempio e Sogno di Giuseppe.
- II. Adorazione dei Magi; Incontro della Sacra Famiglia con Afrodasio.
- III. Strage degli Innocenti; Scribi e Magi davanti ad Erode.
- IV. Etimasia e le città gemmate di Gerusalemme e Betlemme.

### I. Annunciazione e Annuncio a Giuseppe; Presentazione al Tempio e Sogno di Giuseppe (Figg. 230-231)

Nel registro superiore, a sinistra dell'arco, nella scena dell'*Annunciazione*, la Vergine indossa tunica bianca e dalmatica dorata con *trabea* e collare di gemme; i suoi capelli sono raccolti in una elaborata acconciatura completata da un diadema; non ha il capo nimbato. E' assisa frontalmente su un trono, intenta a tessere la lana per il *velum* del Tempio, collocata nel cesto a sinistra, ai suoi piedi (Pseudo Matteo IX, 2). Ai lati del trono compaiono quattro angeli vestiti di tunica e pallio, con ali verdi e aureole azzurre. Nel cielo, fra nubi colorate, compaiono l'arcangelo Gabriele in volo nell'atto

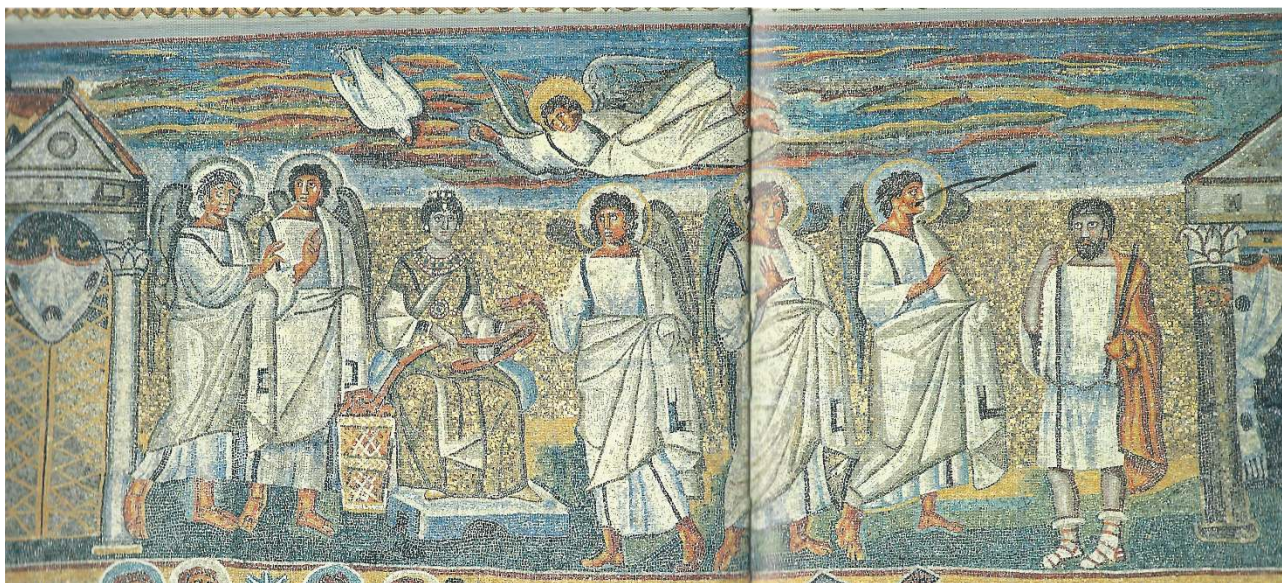


Figura 230



dell'annuncio e la colomba bianca dello Spirito Santo. Il secondo angelo a destra raccorda la scena dell'*Annuncio a Giuseppe*: quest'ultimo è raffigurato con i capelli bruni a calotta, corta tunica clavata e verga nella mano destra. L'intera composizione è delimitata da due edifici con colonne corinzie; l'edificio di sinistra presenta le porte chiuse e simboleggia la casa della Vergine, mentre quello di destra è aperto e lascia intravedere all'interno una lampada appesa.

A destra dell'arco, è rappresentata la scena della *Presentazione al tempio* (Lc 2, 22-39), caratterizzata da un'iconografia originale e mai più ripresa: una serie di nove arcate su colonne corinzie fa da sfondo alla scena presso l'atrio del Tempio di Gerusalemme, secondo il testo evangelico; davanti alle colonne si collocano due gruppi di figure: a sinistra, la Vergine, preziosamente abbigliata, con il Bambino in braccio si dirige verso il Tempio – dove era stata educata durante l'infanzia –, seguita da due figure angeliche che le fanno da scorta. Al centro della scena, due figure sono ritratte nell'atto di congiungere le mani davanti ad un angelo: si tratta di Giuseppe, con barba e capelli bianchi, e della profetessa Anna avvolta in una *palla* di color porpora scuro. A destra, compare Simeone in testa ai sacerdoti del Tempio, rappresentanti le dodici tribù d'Israele, nell'atto di inchinarsi con le mani velate. I sacerdoti sono caratterizzati da barba e capelli lunghi; in particolare, i primi due indossano la *lacerna*, ossia l'abito che portano i sacerdoti nelle scene veterotestamentarie della navata, mentre gli altri indossano semplici tuniche strette in vita.

Sulla destra campeggia un tempio corinzio tetrastilo nel cui timpano compare la raffigurazione della Dea Roma, caratterizzata dal globo, dallo scettro e dall'elmo: dovrebbe quindi trattarsi del Tempio di Venere e Roma. Sulla soglia dello stesso tempio compaiono due tortore bianche e due piccioni grigi, offerti da Giuseppe (Pseudo Matteo V, 1).

Sul lato del tempio è raffigurato il *Sogno di Giuseppe* (Mt 2, 13; Pseudo Matteo XVII, 2): Giuseppe dorme semisdraiato a terra, con il capo che poggia sul braccio sinistro; in piedi a sinistra di Giuseppe, l'angelo alato lo avverte di fuggire in Egitto.

Tra la parte sinistra e destra dell'arco è stata notata una differenza nell'ambito dell'esecuzione: l'*Annunciazione* è caratterizzata da una certa monumentalità, mentre la *Presentazione* da vivacità espressiva.

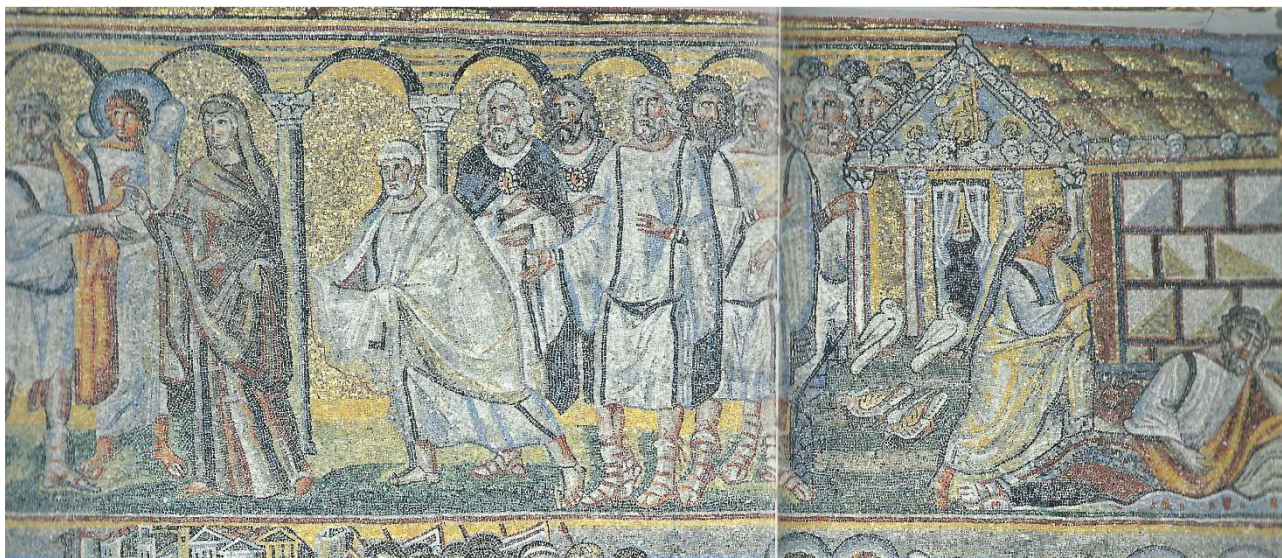


Figura 231



## II. Adorazione dei Magi; incontro della Sacra Famiglia con Afrodisio (Fig. 232-233)

Nella prima scena (Mt 2, 1-2; 9-11), a sinistra dell'arco, su un ampio trono gemmato siede il Bambino con il capo nimbat, vestito di tunica bianca clavata; sopra il capo di Cristo splende una candida stella ad otto punte, a sinistra e a destra della quale, dietro lo schienale del trono sono collocati quattro angeli alati biancovestiti. A sinistra del trono siede la Vergine abbigliata come nelle scene precedenti, mentre a destra un'altra figura femminile abbigliata di *palla* purpurea, con un rotolo semiaperto in mano. I magi sono collocati uno a sinistra e due a destra, caratterizzati dal tipico costume orientale: *anaxiridis* (pantaloni) riccamente decorati, calzari a punta, tunica corta e berretto frigio; essi offrono doni a Cristo su vassoi circolari. I due magi di destra sembrano uscire dalla città raffigurata a ridosso dell'arco, mentre quello di sinistra indica la stella posta sul capo di Cristo.

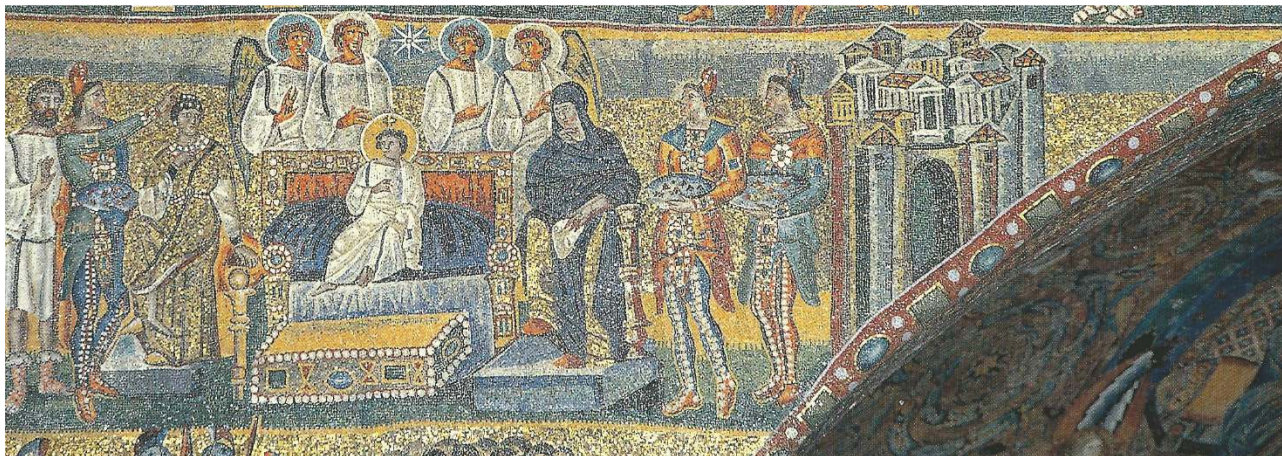


Figura 232

A destra dell'arco, Ciampini ha riconosciuto la rappresentazione dell'incontro della Sacra Famiglia con Afrodisio nella città egiziana di Sotine (Pseudo Matteo XXIII-XXIV): Afrodisio voleva rendere omaggio a Cristo, poiché alla sua comparsa i trecentosessantacinque idoli del Capitolium erano caduti. A sinistra il governatore egiziano Afrodisio, vestito di ampia clamide con *tablion* e diadema nei capelli, è seguito da una folta schiera di dignitari, dalla quale si stacca, sulla destra, una figura maschile con capelli scomposti e barba lunga, tunica che lascia scoperta una spalla e bastone nodoso nella mano destra, attributi tipici di un filosofo cinico. Il governatore è rivolto verso Cristo bambino, accompagnato da due angeli e seguito da Giuseppe e Maria, seguiti a loro volta da altri due angeli.



Figura 233



### III. Strage degli Innocenti; Scribi e Magi davanti ad Erode (Fig. 234-235)

Nella prima scena (Mt 2, 16), a sinistra dell'arco, Erode, con il capo cinto da un nimbo grigio-azzurro, vestito con abiti imperiali, clamide e diadema, è assiso su un trono gemmato e dotato di suppedaneo. Accanto a lui figurano tre soldati, mentre un quarto è al centro della scena, ritratto nell'atto di strappare un bambino dalle braccia della madre. A sinistra è rappresentato un gruppo di donne con i capelli sciolti e i propri figli in braccio. A destra dell'arco sono sintetizzati nella medesima scena due momenti diversi della narrazione: a sinistra i Magi davanti alle porte della città di Betlemme chiedono notizie ad Erode relativamente al luogo della nascita del re dei Giudei. Sul lato sinistro del trono sono stanti due scribi nell'atto di srotolare un cartiglio. Indossano una corta tunica e una lacerna. Erode è assiso sul trono gemmato dietro il quale sono visibili due soldati.

Il re è identificato da un'iscrizione musiva a lettere bianche su fondo blu: HERODES

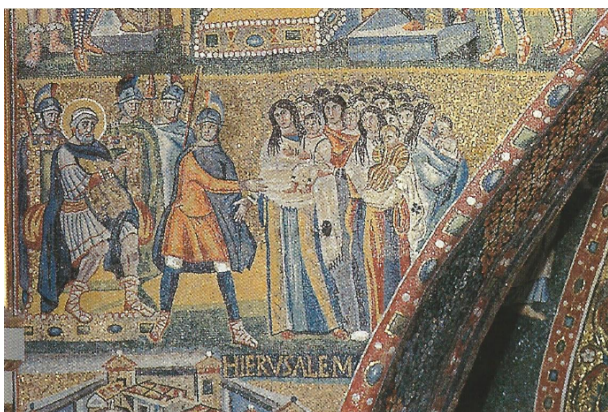


Figura 234

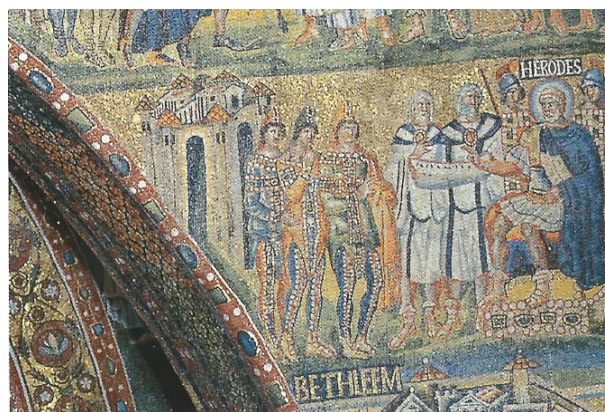


Figura 235

### IV. Etimasia e le città gemmate di Gerusalemme e Betlemme

Al centro del primo registro dell'arco trionfale, all'interno di un clipeo costituito da tre bande di colore verde-azzurro, azzurro e blu, è situato il trono aureo dell'Etimasia, ornato di pietre preziose (Fig. 237). Su di esso sono collocati la clamide purpurea, il diadema, la croce gemmata e sul suppedaneo il rotolo fermato dai sette sigilli di intonazione apocalittica (Ap 4, 2-3). Le testate dei braccioli del trono contengono i ritratti di Pietro e Paolo, rispettivamente a sinistra e a destra; ai lati del dossale, invece, sporgono due protomi di leone.

Il clipeo è fiancheggiato dalle figure dei principi degli apostoli, Pietro e Paolo, rispettivamente a sinistra e a destra, in atto di *acclamatio*: entrambi recano un libro aperto con caratteri neri che imitano la scrittura; in particolare, i caratteri sul libro di Pietro assomigliano ai caratteri dell'alfabeto ebraico. L'iscrizione XISTUS EPISCOPUS PLEBI DEI (in capitale epigrafica di alto livello, a caratteri bianchi su sfondo blu, con lieve apicatura alle estremità delle lettere), è probante per la data dell'opera musiva. La targa che contiene l'iscrizione taglia i piedi ai due santi. Tale iscrizione sembra essere stata inserita in un secondo momento, e comunque in epoca sistina, poiché copre i piedi Pietro e Paolo.

Nell'area superiore sono allineati i quattro simboli degli evangelisti con corone (toro, angelo, leone ed aquila).

Alla base dell'arco sono raffigurate le due città gemmate, a sinistra Gerusalemme e a destra Betlemme. Entrambe le rappresentazioni si rifanno alla descrizione della città santa nel libro dell'Apocalisse (Ap 21, 10-21): la forma è esagonale e le mura sono decorate da perle e pietre preziose. All'interno si distinguono alcuni edifici: Gerusalemme presenta un tempio tetrastilo che corrisponde al Tempio, e la Rotonda dell'*Anastasis*. Inoltre, una croce gemmata fra due pietre preziose pende dall'arco della porta di accesso alla città attraverso una via porticata. Davanti alle mura, sul prato, sono rappresentati sei agnelli tutti di profilo, tranne il terzo da sinistra che è rivolto verso l'ingresso della città.



Le due città sono identificate da iscrizioni collocate nella fascia inferiore della scena: **HIERSALEM** e **BETHLEEM** (in capitale epigrafica di alto livello, a caratteri oro su sfondo blu, con lettere apicate alle estremità) (Fig. 236)



Figura 236



Figura 237



### ***Sottarco***

Al centro è rappresentato il monogramma cristologico insieme alle lettere alfa ed omega, racchiuso ai lati da un festone di fiori quadripetali, inserito all'interno di una cornice di perle. Il festone sembra scaturire da due cesti collocati alle estremità dell'arco. Il festone è posizionato sul bordo del sottarco rivolto verso la navata; lungo il bordo verso l'abside si stendono ampie fasce di colore diverso (Fig. 238).



Figura 238

### ***Catino absidale***

Qui doveva essere rappresentata la figura della Vergine Theotokos, dunque madre di Cristo, sulla scia del Concilio di Efeso (431), unitamente ai martiri identificati con i simboli dei rispettivi martirii, come testimonia l'iscrizione perduta, ma a noi nota attraverso la testimonianza di Onofrio Panvinio precedente ai lavori del cardinale Pinelli (1593), ubicata sulla controfacciata, al di sopra della porta centrale (PANVINIO 1570b, p. 235), sulla schema della controfacciata della basilica di S. Sabina:

VIRGO MARIA TIBI XISTUS NOVA TECTA DICA VI  
DIGNA SALUTIFERA MUNERA VENTRE TUO  
TU GENITRIX IGNARA VIRI TE DENIQUE FETA  
VISCERIBUS SALVIS EDITA NOSTRA SALUS  
ECCE TUI TESTES UTERI SIBI PRAEMIA PORTANT  
FERRUM FLAMMA FLUVIUS VENENUM  
TOT TAMEN HAS MORTES UNA CORONA MANET  
(MATTHIAE 1967, p. 121)

(Vergine Maria, a te, io, Sisto, ho dedicato un nuovo tempio, degna offerta del tuo ventre salutare. A te genitrice ignara dell'uomo, a te, infine, che avendo partorito, hai generato dalle tue viscere intatte la nostra salvezza. Ecco, i testimoni del tuo utero portano a te i premi e sotto i loro piedi è posto lo strumento della passione di ognuno: ferro, fiamma, belve, fiume e tremendo veleno. Mentre sono tante queste forme di morte, una sola è la corona)

Mentre alcuni ritengono che le immagini dei martiri menzionati fossero a stretto contatto con l'iscrizione, a causa di quell'*ecce* che li presenta (BRENK 1975, p. 4), altri pensano che tutta la composizione fosse nell'abside: in questo caso, insieme ai martiri e alla Vergine, doveva trovarsi



anche papa Sisto III. Inoltre, secondo un plausibile parallelo con la coeva *Basilica Suricorum*, ossia la cattedrale di S. Maria Capua Vetere, intorno alla figura della Vergine dovevano essere presenti girali vegetali (elementi floreali e racemi) (BELTING IHM 1960, p. 55).

## **Iconologia**

La disposizione delle scene dell'arco trionfale non segue un ordine cronologico, bensì ha lo scopo di istituire una corrispondenza tra le due parti dell'arco trionfale, in senso gerarchico e simmetrico: si tratta di una "visualizzazione simbolica" di principi teologici (CASARTELLI NOVELLI 1996, p. 658).

Tutto il programma della decorazione musiva della basilica risulta concepito unitariamente. Sulle pareti della navata centrale vengono celebrati gli eroi veterotestamentari, tramite dell'aiuto divino al popolo eletto: le loro storie che raccontano le vicende del popolo di Dio verso la Terra promessa, preparano la venuta di Cristo rappresentata nelle Storie dell'Infanzia dell'arco trionfale.

L'iscrizione esalta il ruolo guida del pontefice di Roma, come guida della cristianità verso la salvezza. Nell'arco trionfale, la vicinanza dell'altare e dell'abside giustificano una materia meno storica rispetto alla navata, e più legata ad un principio dogmatico.

Tutte le scene sono tese a sottolineare l'autorità dei patriarchi dell'Antico Testamento e di Cristo.

Il contesto nel quale viene concepito un programma così complesso è quello dell'invasione di Roma da parte dei Goti (410) e del Concilio di Efeso (431): il ruolo della chiesa in questo contesto è fondamentale, poiché sopperisce all'autorità imperiale in decadenza.

E' forte il legame con le decisioni prese nel concilio, ma non si può limitare il significato dell'intero programma decorativo alla sola adesione al dogma efesino.

Il programma musivo è stato legato anche al *De Civitate Dei* di S. Agostino, ai *Sermones* di Leone Magno dedicati al dogma dell'Incarnazione, o all'ideologia del primato politico della Chiesa di Roma. Sara, Rachele (prefigurazione della Chiesa) e Lia (rappresentazione della Sinagoga), rappresentate nella navata, sono le figure femminili più significative dell'Antico Testamento e trovano una corrispondenza con quelle presenti nella scene dell'arco, in particolare nella *Presentazione al tempio* e nell'*Adorazione dei Magi* (CALCAGNINI 2002, pp. 1928-1935).

Per quanto riguarda la scena dell'*Adorazione dei Magi*, la figura femminile accanto a Simeone è stata variamente interpretata come allegoria dell'*Ecclesia* in generale, dell'*Ecclesia ex circumcissione*, la Sibilla, la profetessa Anna, Anna madre di Maria, Rachele, la levatrice, Eva, la duplicazione della figura di Maria, Maria con Sara a sinistra, la Sapienza divina: le interpretazioni più convincenti sembrerebbero essere quella della Sapienza divina oppure della profetessa Anna, anche alla luce del fatto che è abbigliata come la donna accanto a Simeone nella *Presentazione al Tempio*.

Le scene della *Strage degli Innocenti* e degli *Scribi e Magi davanti ad Erode* sono accomunate dal significato simbolico comune: il mancato riconoscimento della natura divina di Cristo; la *Strage degli Innocenti*, inoltre, è simbolo della morte dei primi martire della chiesa, in linea con i Sermoni di Leone Magno (S. Leo Magnus, *Sermo* 37, 1, PL 54, col. 260 B).

L'immagine del trono dell'*Etimasia*, realizzata sul modello delle cattedre imperiali e consolari, richiama la figura Cristo, seppur assente, come *magister*, *rex*, *iudex* e *imperator*; inoltre, essendo legato all'iscrizione sottostante, e in particolare al termine *episcopus*, il trono stesso sottolinea il collegamento con il simbolo del potere civile. L'espressione *Plebs Dei*, che indica la comunità cristiana di Roma, è nuova nell'ambito di un'iscrizione monumentale a mosaico: essa viene utilizzata ampiamente in S. Agostino, nel *De civitate Dei* e anche da papa Damaso: Sisto III sembra dunque porsi sulla scia del programma damasiano. *Plebs Dei* unifica i Giudei e i Gentili e ha come riferimento il papa di Roma, come appare dall'iscrizione posizionata proprio sotto il trono; tale concetto è poi ribadito dalla presenza di Pietro e Paolo, apostoli rispettivamente tra i Giudei e i Gentili: essi completano la storia della Salvezza che ha inizio con l'Antico Testamento a cui sono dedicate le pareti della navata centrale.

Come hanno sottolineato Brenk e la Casartelli Novelli, tutto l'arco absidale ha un carattere simbolico e non narrativo.

## Committenza

La committenza dei mosaici appare chiaramente nell'iscrizione posta al culmine dell'arco.

XYSTUS EPISCOPUS PLEBI DEI

Pontificato di Sisto III (432-440)

Attraverso tale iscrizione, papa Sisto III intese sottolineare soprattutto il suo ruolo ecclesiale di vescovo (SCHUBERT 1971).

## Maestranze

In un arco di tempo ristretto sono state impegnate numerose maestranze, secondo Matthiae cinque nell'arco e otto nella navata. Il diverso uso del colore, ora a macchia (Storie di Giosuè) ora teso a conferire un senso costruttivo (Storie dell'arco), testimonia differenti orientamenti: il primo si lega all' "impressionismo romano", mettendo in evidenza la sopravvivenza della tradizione ellenistica a Roma; il secondo preannuncia lo stile astrattizzante del VI secolo.

I primi due riquadri delle storie di Mosè sono caratterizzati da gesti pacati e solenni che li accomunano alle storie dell'arco. Si è ipotizzato che lo stesso maestro abbia realizzato l'adozione di Mosè e l'adorazione dei Magi.

Kitzinger ha ipotizzato la compresenza di mosaicisti romani ed orientali (KITZINGER 2004, pp. 77-78).

## Stato di conservazione e restauri

**VIII-IX secolo:** scena del *Miracolo delle quaglie* (parete destra, ottavo pannello): intervento in epoca carolingia riconosciuto dal Bertelli, in base alle differenze stilistiche e tecnico-esecutive (tessere di dimensioni maggiori e irregolari, con una disposizione rigida e schematica) nelle tre figure di angeli a destra (BERTELLI 1955, pp. 40-42). Tale intervento venne realizzato in occasione dei lavori di manutenzione al tetto della basilica sotto il pontificato di Pasquale I (817-824).

**1593:** il cardinale Domenico Pinelli commissiona i lavori di ristrutturazione all'interno della basilica: le lesene e le cornici in stucco che decoravano le pareti furono rimosse e venne chiusa metà delle finestre. Le dimensioni dei riquadri musivi vennero uniformate, eliminando i margini costituiti da fasce bianche, rosse e turchine. Questo intervento causò la distruzione della zona inferiore di tutte le scene e in alcuni casi anche delle zone laterali (*Miracolo delle Quaglie, Trasporto dell'Arca e Rivolta degli Ebrei*). Vennero inoltre restaurati i mosaici danneggiati a causa delle infiltrazioni di umidità: essi vennero integrati a pittura, mentre quelli gravemente compromessi furono sostituiti da affreschi. Gli acquerelli eseguiti per volere del cardinale Francesco Barberini (1633-1639) e attribuiti alla bottega di Simone Lagi e Bartolomeo Montagna permettono di identificare chiaramente le zone originali e quelle di restauro. Tutte le integrazioni furono eseguite a pittura, su stucco liscio dipinto a finto mosaico, come testimoniano i disegni del Ciampini e la documentazione fotografica Alinari e Anderson.

**1690:** Ciampini, al fine di poter riprodurre e descrivere i mosaici nell'opera *Vetera monimenta*, chiede e ottiene la pulitura dei mosaici dell'arco absidale, nonché la rimozione del fregio ligneo fatto inserire da papa Alessandro VI tra il 1492 e il 1503. Ciampini testimonia che i mosaici erano molto sporchi, così tanto da non poter distinguere i temi delle scene (CIAMPINI 1690, p. 200).

**1724-1730:** l'arco trionfale si deforma e si distacca progressivamente la superficie musiva, a causa del peso delle volte del transetto fatte costruire dal cardinale Guillaume d'Estouteville. Iniziano pertanto interventi che hanno lo scopo di assicurare l'adesione dei mosaici all'arco. Durante il

pontificato di Benedetto XIII la superficie di tutti i mosaici viene pulita, consolidata con grappe metalliche, e restaurata ad affresco.

**1824-1830:** papa Leone XIII commissiona una prima campagna di restauri di tutti i mosaici della navata, ad opera dei mosaicisti della Scuola Vaticana del Mosaico, sotto la direzione di Vincenzo Camuccini e Filippo Agricola: si procede ad una pulitura e al ritocco dei precedenti completamenti a pittura. Vengono inoltre inserite grappe metalliche.

**1848-1851:** papa Leone XIII commissiona una seconda campagna di restauri sul fregio della trabeazione, con rifacimenti musivi estesi.

**1929-1939:** tutti i mosaici della basilica sono stati nuovamente restaurati durante i lavori promossi da papa Pio XI. La prima campagna (1929-1931) fu rivolta all'arco trionfale, le cui condizioni erano notevolmente peggiorate, in seguito allo spostamento in avanti di circa 20 cm.; la seconda (1936-1939) riguardò tutti i pannelli della navata.

Per quanto riguarda l'arco trionfale, dopo l'abbattimento delle volte quattrocentesche, venne staccata la superficie musiva, insieme all'intonaco sottostante, dopo la divisione del mosaico in 169 sezioni. In seguito a questa operazione, vengono alla luce delle sinopie relative all'*Annunciazione* e al *Sogno di Giuseppe*, che presentano differenze significative rispetto all'attuale raffigurazione dei mosaici (colomba spostata a sinistra di circa 50 cm. nella scena dell'Annunciazione, angelo in volo anziché stante nella scena del Sogno).

Dopo la ricollocazione *in situ* dei mosaici, dopo l'eliminazione delle precedenti integrazioni pittoriche, sono state operate integrazioni a mosaico in varie zone, ad opera dei mosaicisti della Fabbriceria della Basilica di San Marco a Venezia, sotto la direzione di Marangoni: le integrazioni realizzate in base alla ricostruzione iconografica del Wilpert, vennero segnalate tramite liste di pasta vitrea. Wilpert, negli anni precedenti al restauro, infatti, aveva effettuato una campagna di studio e di documentazione, dopo aver pulito i mosaici con acqua e spugna: i mosaici vennero inoltre fotografati da Pompeo Sansaini e le foto vennero dipinte dal pittore Carlo Tabanelli. Questa documentazione è assai utile per ricostruire precisamente l'entità delle integrazioni del restauro degli anni Trenta: essa sopperisce alla mancanza di relazioni di restauro.

Sulla parete meridionale, a seguito del distacco di parte dei pannelli, si constatò che i mosaici erano stati allettati su porzioni di muratura incassate successivamente nella parete. Tale sistemazione, secondo Biagetti, doveva essere coeva alla costruzione della basilica; inoltre, i pannelli vennero sistemati sulle pareti della basilica sistina staccandoli dalla precedente basilica liberiana del IV secolo direttamente sulle pareti della basilica sistina, fin dalle origini. Il De Bruyne, dopo aver analizzato le murature e le cornici, affermò che lo stacco dei riquadri e la loro ricollocazione erano da attribuire ai lavori del cardinale Pinelli (1593).

Relativamente alle modalità di restauro, in base all'esperienza di Corrado Ricci sui mosaici ravennati, si optò per le integrazioni a pittura e non a mosaico. Si procedette ad una meticolosa documentazione grafica sullo stato di conservazione e ad un consolidamento dei pannelli. Per quanto concerne i pannelli gravemente distaccati, essi furono strappati e ricollocati su un nuovo intonaco. Vennero poi eliminati tutti i rifacimenti pittorici e sostituiti con integrazioni musive, se di piccola entità. Le grandi lacune, invece, vennero colmate da integrazioni a pittura.

In occasione di questi restauri, i simboli degli evangelisti al di sopra del trono dell'Etimasia furono ampiamente integrati, secondo l'iconografia dei coevi mosaici della cappella di S. Matrona nella chiesa di San Prisco presso Capua Vetere (ALBERTELLA 1933, p. 90).

In base alla documentazione di Wilpert, si può affermare che la città di Betlemme sia stata rifatta completamente durante i restauri degli anni Trenta: prima dei restauri quest'area era dipinta a finto mosaico, rifacimento pittorico dell'epoca del cardinale Pinelli.



**1995-2000:** in occasione del Giubileo del 2000, sotto la direzione dei Musei Vaticani, venne effettuato il restauro conservativo di tutti i mosaici della basilica.

### **Bibliografia**

PANVINIO 1570; CIAMPINI 1690; GARRUCCI 1877; ALBERTELLA 1933; ASTORRI 1934; DE BRUYNE 1936; BIAGETTI 1937; DE BRUYNE 1938; BIAGETTI 1946-1947; BERTELLI 1955; CECHELLI 1956; BELTING IHM 1960; KÜNZLE 1961-1962; MATTHIAE 1962; LAZAREV 1967; MATTHIAE 1967; BOVINI 1971; SCHUBERT 1971; SNYDER 1974; AMATO 1980; LOERKE 1981; NORDHAGEN 1983a; SPAIN 1983; GANDOLFO 1987; SIEGER 1987; ANDALORO 1992; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 823; SCHUBERT 1995; CASARTELLI NOVELLI 1996; MARINI CLARELLI 1996; PAOLINI SPERDUTI 1996; BISCONTI 1998-2; ACCONCI *et al.* 2000; NESTORI, BISCONTI 2000; SAXER 2001; ANDALORO, ROMANO 2002; BISCONTI 2002, p. 1647; CALCAGNINI 2002; WARLAND 2003; BRANDENBURG 2004; KITZINGER 2004; BRENK 2005; MENNA 2006; FOURLAS 2012, pp. 307-309.

### III.6.4 BATTISTERO LATERANENSE (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARI)

**Condizione giuridica:** proprietà della Diocesi di Roma

**Localizzazione:** Italia, Roma, Piazza di San Giovanni in Laterano (Figg. 239-240)

Coordinata x: 12° 50' 57"

Coordinata y: 41° 88' 59"

#### **Note storiche**

Il Battistero venne fatto erigere da Costantino e successivamente ricostruito sotto il pontificato di papa Sisto III (432-440). La decorazione musiva di V secolo doveva essere distribuita in tutto l'edificio, nel vestibolo a due absidi e nelle tre cappelle di S. Giovanni Evangelista, S. Giovanni Battista e S. Croce, fatte costruire da papa Ilaro (461-468). Onofrio Panvinio riporta notizia di mosaici che ornavano la volta a botte del corridoio anulare.

L'oratorio di S. Croce venne abbattuto al tempo di papa Sisto V (1585-1590).



Figura 239

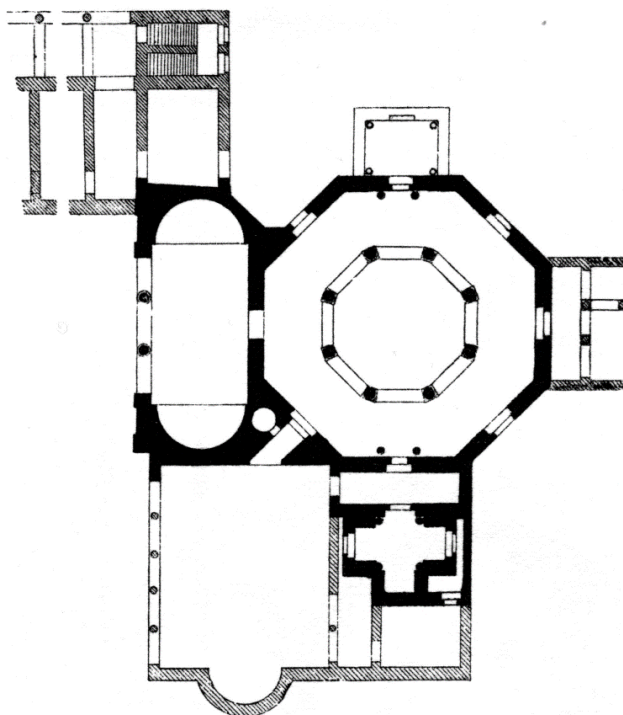


Figura 240

#### **Cronologia**

432-440 (abside orientale e occidentale dell'atrio); 461-468 (Cappelle di S. Giovanni Evangelista, S. Giovanni Battista e S. Croce)

#### **Iconografia**

##### **Atrio**

##### **Abside orientale**

La decorazione del catino absidale orientale, attribuibile all'epoca di Sisto III, in corrispondenza con la c.d. Cappella Borgia, ha un carattere prettamente decorativo. Stucchi barocchi impediscono la corretta e piena visione del mosaico. Su uno sfondo blu oltremare si espandono girali d'acanto di due tonalità di verde, lumeggiati di oro; essi terminano in infiorescenze quadrilobate oppure in corolle a forma di coppa con un pistillo rosso (Fig. 241). Tali tralci sono caratterizzati da una rigorosa simmetria, spuntando da uno stelo mediano che divide la



decorazione in due parti uguali; le spire sono digradanti dal basso verso l'alto; una fascia di terreno erboso con piccoli cespugli fioriti funge da base.

Al culmine della conca absidale è posto un semicerchio: al di sotto di un ornamento a forma di ventaglio o di velario a conchiglia (Fig. 242), in mezzo a fiori di giglio, sono presenti cinque lunette nelle quali si stagliano un agnello con una piccola croce sul capo, al centro, e quattro colombe ai lati. Dal bordo esterno del semicerchio pendono sei croci gemmate che si sovrappongono agli ultimi girali di acanto; altre sette (originariamente dodici) croci ornano la fascia blu che delimita in basso la conca absidale (Fig. 243). L'intera decorazione musiva è incorniciata da un fregio costituito da volatili affrontati ad un *kantharos*, alternati ad un fiore rosso su uno stelo verticale che termina in due volute. Il Matthiae, a proposito di questa decorazione, si è espresso in questi termini: *coerente visione ornamentale che ha ereditato dall'arte classica i motivi essenziali* (MATTHIAE 1962, p. 138; BOVINI 1971, p. 135).

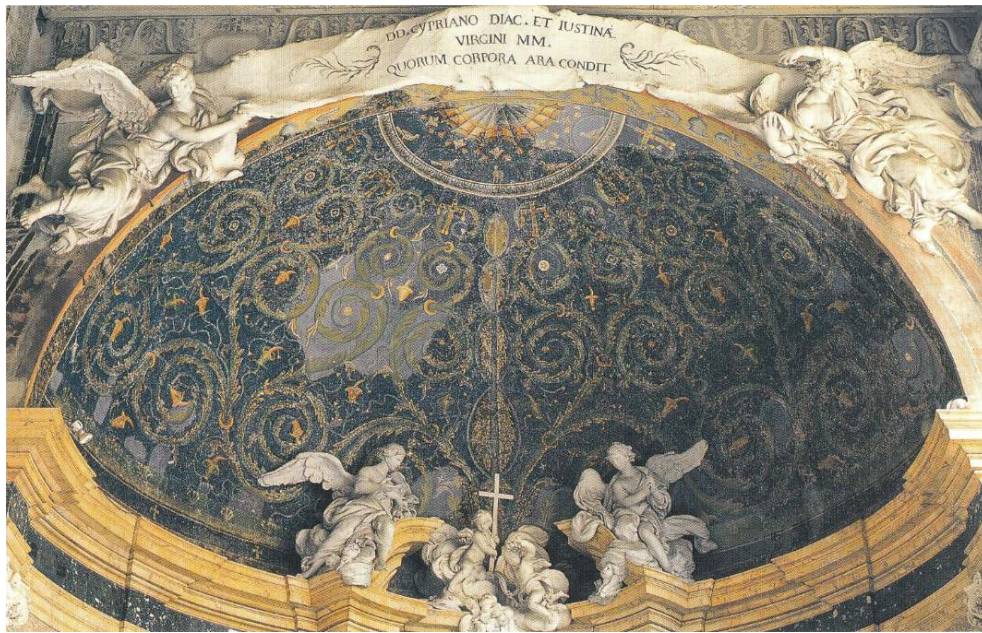


Figura 241



Figura 242



Figura 243

#### *Abside occidentale*

Nel catino absidale della c.d. Cappella Lercari, stando alla testimonianza di Onofrio Panvinio, dovevano essere rappresentati a mosaico pastori che pascolavano i loro armenti, vestiti di tunica corta clavata e di una mantellina, stanti e appoggiati ad un bastone, secondo l'antico schema iconografico



del crioforo e, in particolare, di Cristo Buon Pastore; di tale mosaico scomparso si sono conservati due disegni del Ciacconio (Cod. Vat. Lat. 5407) che dimostrano difformità nella riproduzione degli animali e nella posizione dei pastori. Tale mosaico è andato perduto nel 1757, in seguito alla realizzazione di apparati decorativi della cappella della famiglia Lercari (Fig. 244).



Figura 244

### Cappella di S. Giovanni Evangelista

La cappella di S. Giovanni Evangelista, attigua al Battistero lateranense, è l'unica fra le tre fatte erigere e decorare da papa Ilario (461-468) a conservare gran parte dei mosaici originari.

La volta, caratterizzata da un compatto e ieratico sfondo aureo, è spartita da cornici perpendicolari e

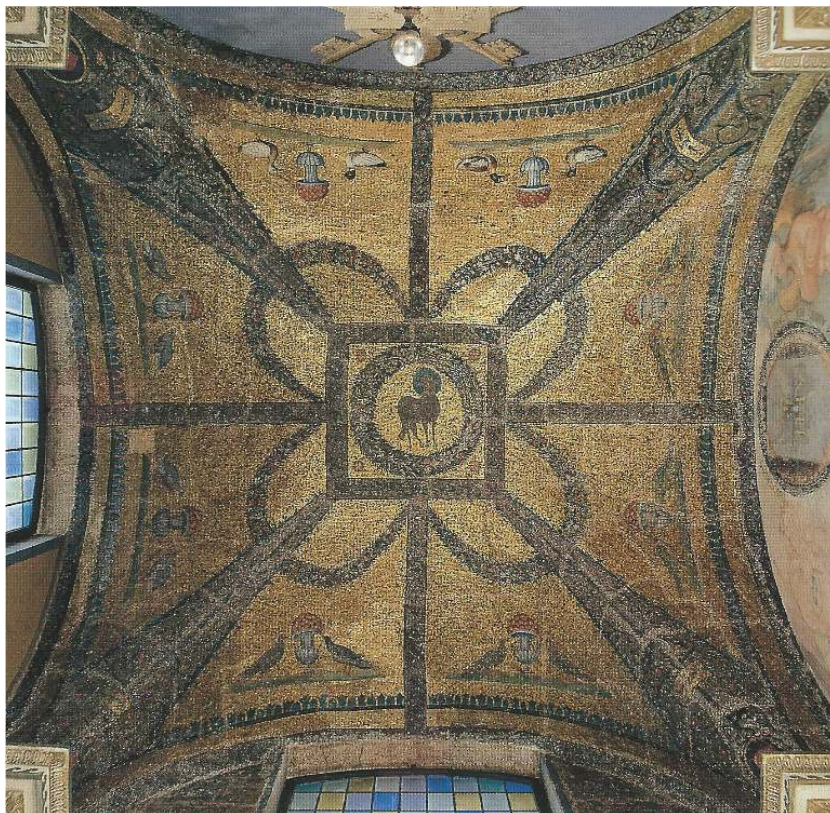


Figura 245

fasce diagonali lungo le linee ascensionali delle vele della volta, che convergono agli angoli di un quadrato che contiene una ghirlanda all'interno della quale, a mo' di *imago clipeata*, è campito l'Agnello mistico (Fig. 245).

L'agnello è rappresentato in piedi e ha il capo circondato da un nimbo blu crucisegnato. La ghirlanda è costituita da rose, gigli, spighe, tralci di vite con grappoli e rami di alloro o di ulivo (Fig. 246).

Negli spazi di risulta triangolari fra la corona e il quadrato sono collocate quattro rosette quadripetale.

Corone di foglie e fiori pendono lungo il dorso delle vele, mentre una fascia rettilinea, partendo dal centro di ogni lato del quadrato,



suddivide in due parti ogni settore della volta. I settori inferiori sono occupati da una coppia di uccelli al centro della quale è collocato un vaso colmo di frutta su un accenno di prato verde. I volatili sono anatre, pernici, colombe e pappagalli.

Soltanto la lunetta di nord-est si è conservata la decorazione musiva costituita da motivi a candelabra che al centro inquadrano una piccola croce, disposti simmetricamente ai lati di una finestra.

Evidente e interessante risulta l'analogia tra lo schema iconografico del mosaico della Cappella di S. Giovanni Evangelista e quello della copertina eburnea dell'Evangelario conservato presso il Tesoro del Duomo di Milano (VOLBACH 1976, p. 61; BRANDENBURG 1987, pp. 118-120) (Fig. 247).

L'equilibrato e classicheggiante schema compositivo della volta della cappella di S. Giovanni Evangelista richiama il sistema decorativo di alcuni cubicoli cimiteriali.



Figura 246

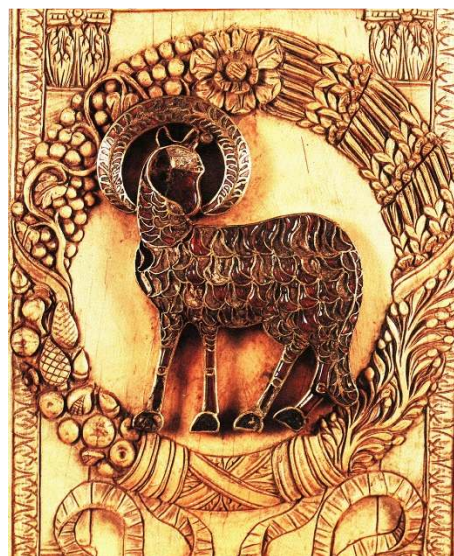


Figura 247

### ***Cappella di S. Giovanni Battista***

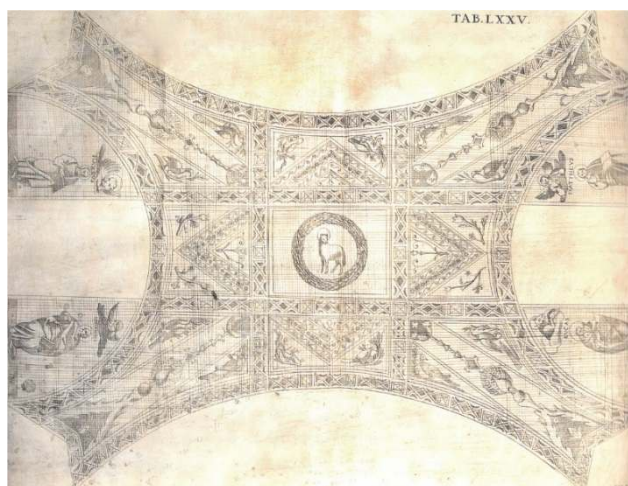


Figura 248

Una composizione simile a quella della volta di S. Giovanni Evangelista doveva essere presente anche nella cappella di S. Giovanni Battista, in base a quanto si evince da un disegno del Ciampini (CIAMPINI 1690, tav. LXXV) (Fig. 248): al centro, probabilmente su sfondo oro, doveva parimenti campeggiare l'Agnello all'interno di una corona d'alloro, con frutti delle quattro stagioni. Lungo gli spigoli della volta erano disposti quattro pavani con la coda spiegata, poggiati su globi al di sopra di vegetazione stilizzata.

Larghe cornici decorate suddividevano geometricamente le vele della volta, mentre negli spazi di risulta erano presenti uccelli di varie

specie al di sopra di rami, probabilmente di ulivo.

Sulle pareti del sacello, nelle lunette, ai lati delle finestre, erano raffigurati gli Evangelisti a figura intera, ciascuno con il proprio libro, e sormontato dal rispettivo simbolo, emergente da nuvole.

Tale decorazione andò definitivamente perduta, dopo alcuni lavori di ristrutturazione risalenti alla prima metà del XVIII secolo.

### **Oratorio di S. Croce**

La decorazione musiva della volta andò perduta nel 1588, dopo la demolizione dell'edificio per volere di papa Sisto V (1585-1590). L'aspetto originario dell'edificio è ricostruibile in base alle descrizioni riportate nel *Liber Pontificalis*, nella vita di papa Ilario, e a disegni di epoca rinascimentale.

Per la decorazione è importante un disegno di Giuliano da Sangallo (Panvinio, BAV, Barb. lat. 4424, f. 31r), dal quale si evince che l'oratorio aveva pianta cruciforme. Le pareti erano rivestite ad *opus sectile* e un mosaico decorava la volta centrale e le lunette.

Lungo le linee ascensionali delle vele erano disposte quattro figure-cariatidi, emergenti da cespi di acanto con uccelli variopinti; essi dovevano essere ritratti nell'atto di sostenere un clipeo centrale che includeva una croce: doveva trattarsi di Angeli, non dissimili da quelli raffigurati nella Cappella Arcivescovile di Ravenna.

L'originaria composizione della volta dell'oratorio di S. Croce si può assimilare a quella precedente (424-439), nella Cappella di S. Matrona in S. Prisco a Capua Vetere.

Nelle lunette al di sotto della volta doveva trovare spazio una decorazione musiva con figure a coppie, collocate ai lati delle finestre: Pietro e Paolo, Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, i martiri Lorenzo e Stefano, Giacomo e Filippo.

### **Iconologia**

Nella raffigurazione dei tralci di acanto dell'abside orientale dell'atrio è stata riconosciuta l'immagine del giardino celeste; lo stelo verticale da cui si dipartono i tralci sarebbe una sorta di *arbor vitae* (BOVINI 1971, p. 137; IACOBINI 1998, pp. 257-258). Le quattro colombe rivolte verso l'*Agnus Dei* possono alludere ai quattro Evangelisti, mentre le originarie dodici croci collocate nella parte inferiore del catino absidale rappresenterebbero gli apostoli.

La presenza dei pastori nell'abside occidentale dell'atrio allude alla liturgia battesimale e in particolare al rinnovamento spirituale che dà accesso alla vita eterna.

La ghirlanda che orna la volta della cappella di S. Giovanni Evangelista, per la varietà dei fiori, dei frutti e delle piante di cui si compone, assume, in base all'interpretazione del Garrucci e del de Rossi, un significato simbolico legato al susseguirsi delle quattro stagioni. L'intera composizione alluderebbe quindi al fluire del tempo intorno all'apocalittico *Agnus Dei*, immobile ed eterno, ma farebbe anche riferimento anche al primo avvento di Cristo tramite l'Incarnazione. L'Agnello rappresenterebbe così l'Uomo-Dio, quindi la doppia natura di Cristo, nell'ambito dei conflitti dogmatici che scoppiarono nel V secolo e che videro in prima linea i monofisiti nel negare la natura umana di Cristo, riaffermata nel Concilio di Calcedonia del 451, sotto il pontificato di Leone I (440-461).

La volta della cappella di S. Giovanni Battista alludeva alla Salvezza connessa al Battesimo, alla purificazione dal peccato tramite il sacrificio di Cristo e all'approdo ad una nuova vita. Riveste un significato di rigenerazione soprattutto il pavone. L'Agnello, rappresentato a scopo escatologico, era una reiterazione di quello della cappella di S. Giovanni Evangelista. Gli evangelisti rivestivano il ruolo di garanti e di testimoni del sacrificio di Cristo. Proprio per la presenza dei Vangeli, importanti nella liturgia di preparazione al Battesimo nella notte di Pasqua, la cappella poteva aver avuto una funzione di sagrestia, oppure di cappella reliquiario.

### **Iscrizioni**

L'intervento di restauro degli anni 1943-1944 nell'abside orientale dell'atrio, ha fatto emergere nella fascia blu al di sotto del terreno erboso, lettere chiuse con tessere musive e stucco, cosa che ha fatto ipotizzare la presenza di un'iscrizione, realizzata solo in parte e poi celata, per un cambiamento di programma figurativo in corso d'opera (IACOBINI 1998, pp. 261-262).

Il *Liber Pontificalis* (I, c. 48, 2, 6-7) riporta un'iscrizione che doveva correre nell'absidiola della parete di fondo della Cappella di S. Giovanni Battista:



### **Committenza**

L'atrio venne commissionato, insieme ai relativi mosaici, da Sisto III; le cappelle da papa Ilaro.

**Maestranze:** romane.

### **Stato di conservazione e interventi di restauro**

L'attuale stato di conservazione è simile a quello documentato dalle fotografie risalenti ai primi anni del Novecento.

**1597-1598:** l'artigiano Giovanni Andrea Stabilini eseguì integrazioni pittoriche dorate e graffite a finto mosaico nell'abside orientale dell'atrio; simili lavori dovettero interessare anche il mosaico della volta della Cappella di S. Giovanni Evangelista (IACOBINI 1998, pp. 252-253).

**1727:** in occasione di lavori eseguiti nella Cappella di S. Giovanni Battista, andarono distrutti i mosaici che lo ornavano.

**1827-1828:** la campagna di restauro venne eseguita da Vincenzo Camuccini nel sottarco, nella conca e nella fascia orizzontale inferiore dell'abside orientale dell'atrio. Venne eseguito un lavaggio generale della decorazione musiva. Vennero praticati risarcimenti a mosaico con tessere di pasta vitrea delle lacune nel tessuto musivo della volta della Cappella di S. Giovanni Evangelista (IACOBINI 1998, pp. 254-255).

**1943-1944:** fu intrapreso un intervento di conservazione dal Laboratorio di Restauro Vaticano nel mosaico dell'abside orientale dell'atrio, sotto la direzione di Giorgio Pianigiani: il mosaico venne strappato a zone e riapplicato. Vennero lasciati intatti i restauri a mosaico di Camuccini, in modo da non confondere i rifacimenti con le parti originali (IACOBINI 1998, pp. 255-256).

### **Bibliografia**

LP I, 48, c. 2, 6-7; CIAMPINI 1690; DE ROSSI 1872; GARRUCCI 1877; ROHAULT DE FLEURY 1877, tav. XXXVII; DE ROSSI 1899; WILPERT 1917, p. 728; VAN BERCHEM, CLOUZOT 1924, pp. 9-10; GIOVENALE 1929; MATTHIAE 1940; ARMELLINI, CECHELLI 1942, pp. 134-135; CECHELLI 1958, p. 42; MATTHIAE 1962; MATTHIAE 1967, pp. 83-86; BOVINI 1971, pp. 133-141, 213-217, 219-220, 221-223; VOLBACH 1976; ANDALORO 1987; BRANDENBURG 1987; CECHELLI TRINCI 1990, pp. 39-59; IACOBINI 1998; MACKIE 2003; BRANDT 2004, pp. 82-83; MORETTI 2006, pp. 348-354; PENNESI 2006, pp. 425-436.

### III.6.5 BASILICA DI SAN GIOVANNI IN LATERANO (MOSAICO SCOMPARSO)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma

**Localizzazione:** Italia, Lazio, Roma, Piazza di San Giovanni in Laterano

Coordinata x: 12° 50' 57"

Coordinata y: 41° 88' 59"

#### **Note storiche**

L'erezione della basilica viene attribuita dal *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* a Costantino il Grande, mentre la consacrazione a Papa Silvestro (314-337).

Tra il 1875 ed il 1886 l'abside venne radicalmente restaurata, cosa che provocò una profonda alterazione di architettura e decorazione paleocristiane. Il mosaico che allora subì gravi danni risaliva alla fine del XIII secolo, opera di Jacopo Torriti, su commissione di papa Nicola IV (1288-1292). Quest'ultimo aveva fatto reinserire all'artista il busto di Cristo paleocristiano, come testimonia l'iscrizione dedicatoria collocata alla base dell'abside: *sacrum vultum Salvatoris integrum reponi fecit* (TOMEI 1990, p. 77).

**Cronologia:** prima metà del V secolo.

#### **Iconografia**



Figura 249

Il catino absidale della basilica doveva presentare una teofania, con una croce gemmata e il busto di Cristo al centro, e figure di Apostoli ai lati. Di quella originaria composizione fino allo stacco del supporto murario avvenuto nel 1883-1884 si conservava il volto di Cristo, delle dimensioni di 75 x 105 cm, come ci testimoniano una fotografia Parker del 1870 (Fig. 249) e disegni di studiosi che lo ritrassero in occasione dei restauri; ad esempio, il disegno di Gerspach (Fig. 250).

Cristo aveva il volto barbato e una chioma lunga e fluente, cadente sulle spalle; lo sguardo era intenso e serio. Indossava una tunica grigia sul pallio porpora con un clivio aureo sulla spalla destra. Il busto emergeva da nubi celesti, su uno sfondo blu.

#### **Iconologia**

Tradizionalmente, il busto di Cristo “filosofo” del Laterano è stato considerato come la trasposizione musiva del Cristo apparso durante la consacrazione della basilica di epoca costantiniana nel 319: è dunque ritenuto un’acheropita, ossia un’immagine reliquia, come vera effigie di Dio.



## Committenza

Un'iscrizione perduta dell'abside, tramandata dalla *Sylloge Laureshamensis*, testimoniava la committenza legata al console Flavio Felice (428-430) e alla moglie Padusia, di un intervento eseguito sull'abside, al fine di adempiere ad un voto (DE SPIRITO 2004, p. 126).

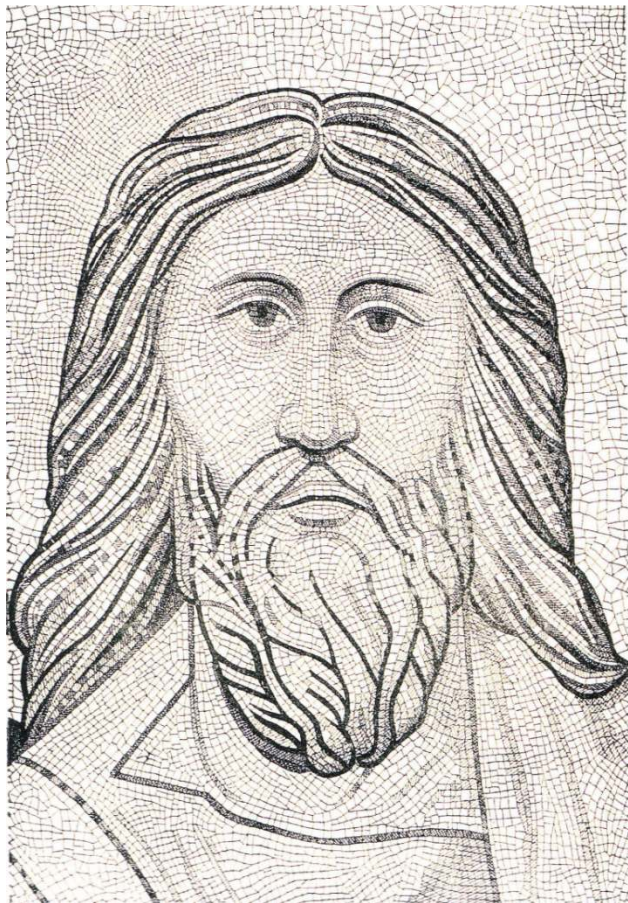


Figura 250

## Interventi di restauro

**1291:** Recupero, da parte di Jacopo Torriti, del volto di Cristo dal mosaico antico e suo inserimento nella composizione absidale, per volere di Niccolò IV.

**1826:** ritocchi al volto di Cristo riferiti da de Rossi.

**1883-1886:** demolizione dell'abside lateranense, seguita dalla riedificazione e dall'esecuzione di un nuovo mosaico. In questa occasione andò perduto il volto paleocristiano di Cristo (Fig. 251).

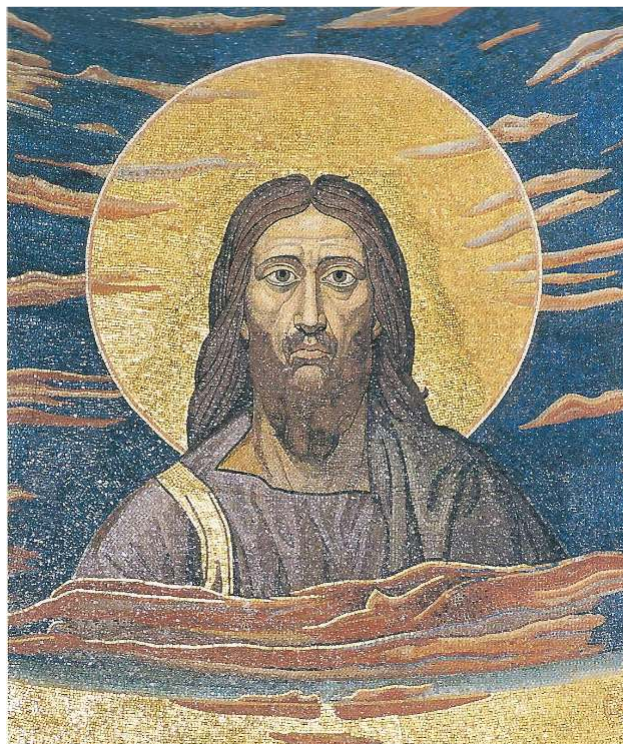


Figura 251

## Bibliografia

DE ROSSI 1899, tav. 1899; BOVINI 1971, pp. 11-32; TOMEI 1990; MATHIS 1992; ANDALORO, ROMANO 2002, p. 99; DE SPIRITO 2004, p. 126; LEARDI 2006bis.



### III.6.6 BASILICA DI S. PAOLO FUORI LE MURA – BASILICA OSTIENSE (MOSAICI ORIGINARI SCOMPARSI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma.

**Localizzazione:** Italia, Roma, Piazzale San Paolo, 1 (Figg. 252-253)

Coordinata x: 12° 47' 71"

Coordinata y: 41° 85' 88"



Figura 252

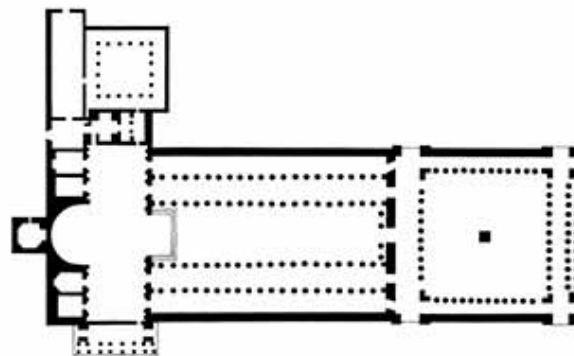


Figura 253

#### **Note storiche**

Secondo il *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae*, fu Costantino il Grande ad erigere al tempo di papa Silvestro (314-337) una basilica intitolata a san Paolo laddove l'apostolo era stato sepolto, ossia sulla Via Ostiense, sulla sponda sinistra del Tevere, a due chilometri dalla piramide di Caio Cestio.

Nel 386 gli imperatori Valentiniano II, Teodosio e Arcadio ampliarono l'edificio di culto già esistente: l'architetto Kyriades eresse una basilica a cinque navate divisa da quattro file di venti colonne e dotata di transetto. La costruzione, come testimonia l'iscrizione che corre nella fascia superiore dell'arco trionfale, venne terminata da Onorio (395-423).

L'arco trionfale, conosciuto anche come "arco di Galla Placidia", doveva essere ornato di mosaici già all'epoca dell'imperatore Onorio; tale decorazione musiva, tuttavia, venne rifatta su commissione di papa Leone I, dopo i danni subiti, probabilmente, in seguito alla caduta di fulmini o ad un terremoto del 442, fra l'elezione del papa stesso e la morte di Galla Placidia. La ricostruzione è testimoniata da un'iscrizione che fino al 1823 era affissa al di sopra della porta principale della controfacciata.

La basilica fu colpita da un devastante incendio tra il 15 e il 16 luglio 1823. I mosaici dell'arco trionfale furono messi in sicurezza. Appartengono alla decorazione musiva originaria del tempo di papa Leone I solamente alcuni frammenti, mentre i mosaici visibili oggi sono frutto di un rifacimento di metà Ottocento.

Come notò de Rossi e come è stato confermato da recenti studi, tra le figure dei ventiquattro *Seniores* sono presenti almeno dodici volti originari, inseriti nel nuovo tessuto musivo: quattro a destra e otto a sinistra.

Brani del mosaico originale, avulsi dal contesto, sono il frammento con la testa di san Pietro (si veda scheda relativa), oggi conservato presso le Grotte Vaticane e una testa d'angelo, collocata fino agli anni Settanta nel monastero attiguo alla basilica e in seguito smarrito. Di quest'ultimo frammento è rimasta una foto di Wilpert.

**Cronologia:** 440-450.

## Iconografia



Figura 254

Il mosaico dell'arco trionfale presenta un'iscrizione con il nome del pontefice Leone Magno (440-461) e quello di Galla Placidia (Fig. 254). Al centro dell'arco, su uno sfondo compatto all'interno di un clipeo di notevoli dimensioni, spicca il busto di Cristo, dietro al cui nimbo di colore azzurro, spuntano nove raggi. Il volto barbato di Cristo, di forma allungata, appare severo. Con la mano sinistra egli regge un bastone appoggiato sulla spalla; la destra è invece sollevata,

nell'atto di benedire alla greca, ossia tenendo uniti l'anulare e il pollice e mantenendo distese le altre dita. Ai lati, nella parte superiore dell'arco, si stendono nuvolette apocalittiche di vari colori (rosso, verde e azzurro), unitamente ai simboli degli Evangelisti (Luca: toro; Matteo: uomo alato; Marco: leone; Giovanni: aquila). Ciascuno di essi sostiene un *codex* gemmato e ha il capo circondato da un nimbo, caratterizzato da diverse tonalità di blu.

Nella parte inferiore dell'arco su uno sfondo aureo, accanto al clipeo contenente il busto di Cristo, compaiono due figure di Angeli, con il corpo di profilo, semiprostrati, e il volto di tre quarti; essi reggono un'asta.

Ad un livello inferiore rispetto agli angeli, sempre ai lati del grande clipeo, sono rappresentati ventiquattro personaggi anziani e barbati (*Seniores*): essi indossano tunica e pallio bianchi e recano sulle mani velate una corona, con la testa volta frontalmente; procedono con una gamba flessa verso sinistra o verso destra; alcuni hanno il capo velato, altri scoperto.

Nel registro inferiore dell'arco trionfale, nei rinfianchi, sono raffigurati i principi degli Apostoli, con le teste circondate da un nimbo di colore blu: a sinistra Paolo, nell'atto di reggere una spada, strumento del proprio martirio, a destra Pietro, che regge le chiavi delle porte del cielo con la mano sinistra e tiene sollevato il braccio destro.

Il bordo dell'arco è ornato da una cornice costituita da una fascia ingemmata.

Da un disegno del Ciampini pubblicato nel 1693 (Fig. 255), si evincono alcune differenze rispetto al mosaico attuale: mancava l'iscrizione presente al bordo superiore della fronte dell'arco trionfale; erano inoltre assenti le figure dei simboli degli Evangelisti Luca e Matteo, e

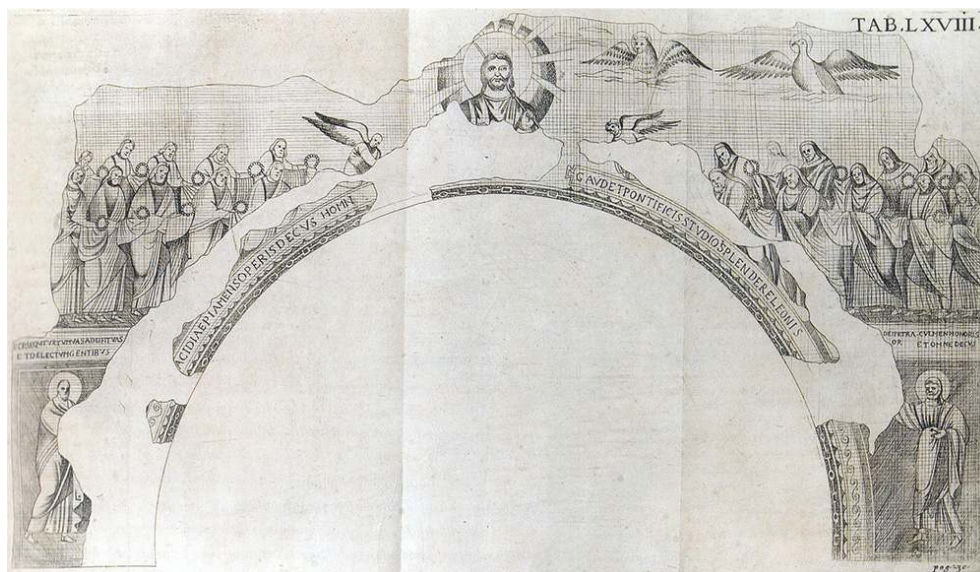


Figura 255



le prime due figure dei vegliardi del gruppo di sinistra. Lacunosa era pure la parte inferiore del busto clipeato di Cristo e delle due figure di angeli; obliterate risultavano pure le vesti degli anziani personaggi a ridosso della curva dell'arco, così come i riquadri contenenti le figure di Pietro e Paolo. Il busto di Cristo venne trasformato in *imago clipeata*; inoltre, la croce appoggiata sulla spalla destra venne trasformata in una semplice asta. Gli angeli ai lati del clipeo originariamente erano inginocchiati; successivamente divennero figure stanti. A Paolo fu aggiunto l'attributo della spada. Sempre dal disegno di Ciampini emerge un aspetto che non fu rispettato dai mosaicisti della Fabbrica di San Pietro, ossia il fatto che i vegliardi di destra avessero il capo velato, mentre quelli di sinistra il capo scoperto.

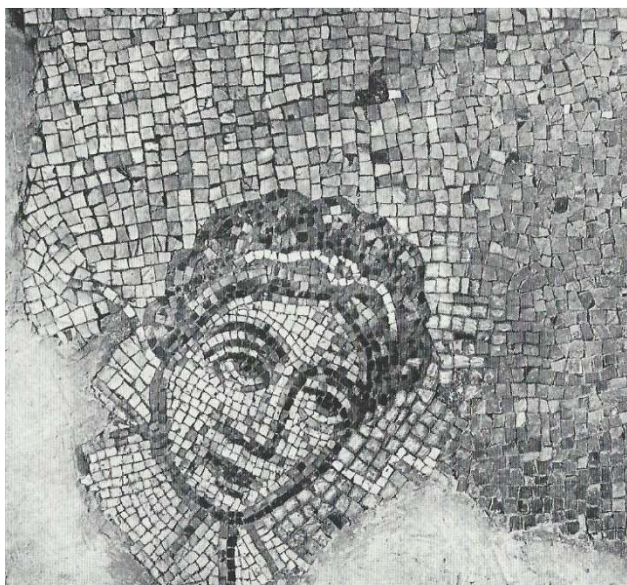


Figura 256

Il volto andato perduto apparteneva all'angelo collocato a sinistra del busto di Cristo: da quanto mostrano un disegno di Gerspach e la fotografia pubblicata da Wilpert (Fig. 256), il personaggio era caratterizzato da tratti fisiognomici decisi e da un'acconciatura fermata al centro del capo da un diadema arricchito da un nastro annodato dietro la testa, con le estremità svolazzanti. Tra i capelli ondulati spiccavano inoltre pietre preziose. Fu Edouard Gerspach a ritrovare il frammento nei depositi della basilica di San Paolo, negli anni Settanta del XIX secolo; lo studioso francese ne fece un calco. L'ultima notizia della testa dell'angelo risale al 1971, e in particolare a Giuseppe Bovini. Joseph Wilpert evidenziò che le pietre preziose che ornavano i capelli dell'angelo erano del tutto simili a quelle presenti nelle acconciature degli angeli cariatidi nella volta della Cappella Arcivescovile di Ravenna.

## **Iconologia**

Il mosaico rappresenta la visione dei Ventiquattro Vegliardi, in base al testo dell'Apocalisse (IV, 9). L'originaria distinzione dei *Seniores* portò già il Ciampini a considerare il gruppo di destra come quello dei patriarchi, in corrispondenza della figura di Pietro, e il gruppo di sinistra come quello degli Apostoli, in corrispondenza con la figura di Paolo. Essi sarebbero dunque l'incarnazione, rispettivamente, dell'Antico e del Nuovo Testamento che trova unione in Cristo, come conferma la presenza di Pietro, apostolo dei Giudei, e di Paolo, apostolo dei Gentili: tale tematica è presente anche nel catino absidale di S. Pudenziana e sulla controfacciata della basilica di S. Sabina.

Stretta è poi la connessione con gli affreschi delle pareti meridionale e settentrionale della navata centrale, dedicati rispettivamente all'Antico Testamento e agli Atti degli Apostoli (KESSLER 1985, p. 37). Nel progetto iconografico ideato da papa Leone il Cristo rappresentato al centro dell'arco trionfale doveva significativamente corrispondere a quello presente in origine sulla controfacciata, emblemi rispettivamente della Resurrezione e della Passione.

L'atto dei vegliardi è stato interpretato come una trasposizione dell'*aurum coronarium* imperiale.

Per quanto riguarda Cristo, se da un lato la presenza dei raggi lo riconduce all'iconografia classica del Dio Sole, dall'altro richiama evidentemente i sermoni di papa Leone nei quali la luce corrisponde a Cristo e al *logos* (TRONZO 2001).



## **Iscrizioni**

Lungo la fascia alla sommità dell'arco trionfale:

T(H)EODOSIVS C(O)EPIT PERFECIT (H)ONORIVS AVLAM <CRUX> DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI

Al di sopra della figura di Paolo, nel rinfiango sinistro dell'arco trionfale:

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVVS HONORIS VAS SE DELECTVM GENTIBVS PROBAT

(Tale iscrizione si riferisce agli Atti degli Apostoli, IX, 15)

Al di sopra della figura di Pietro, nel rinfiango destro dell'arco trionfale:

VOCE DEI FIS PETRE DEI PETRA CVLMEN HONORIS AVLE CELESTIS SPLENDOR ET HOMNE DECVS

Lungo la curva dell'arco, all'interno di una cornice che si interrompe per lasciare spazio al clipeo contenente il busto di Cristo:

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS HOMNE PATERNI GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS

## **Committenza**

Il principale committente della decorazione musiva (così come degli affreschi) della basilica di S. Paolo f.l.m. è da riconoscere in papa Leone, come attesta il *Liber Pontificalis*, sebbene in ciò abbia avuto un ruolo rilevante anche l'augusta Galla Placidia, in base al suo legame con le tematiche apocalittiche (KINNEY 1992, p. 211).

**Maestranze:** romane.

## **Stato di conservazione e restauri**

**1690:** un disegno di Ciampini testimonia lo stato di conservazione frammentario del mosaico alla fine del XVII secolo.

**1730-1740:** il mosaico subì alcuni restauri sotto il pontificato di Clemente XII, come si apprende da una notizia dell'abate Ginanni (Cod. Vat. 9023, f. 134). In questa occasione vennero emendate le lacune testimoniate dal disegno di Ciampini, impiegando stucco dipinto e inciso. Inoltre, gli angeli accanto al busto di Cristo vennero integrati e trasformati da figure inginocchiate ad intere e stanti.

**1823:** in occasione di un disastroso incendio avvenuto fra il 15 e il 16 luglio 1823, la basilica subì danni molto gravi; in tale incendio fu coinvolto parzialmente, ma non in maniera rilevante, anche il mosaico dell'arco trionfale. De Rossi, a tal proposito, affermò che esso era scampato alle fiamme. Come documentano le incisioni dell'epoca, risultò compromessa la struttura muraria a causa di due profonde crepe (UGGERI 1827).

**1825:** l'arco venne puntellato e sostenuto. I lavori furono diretti da Pasquale Belli. Il mosaicista Giacomo Raffaelli fu incaricato di mettere in sicurezza le porzioni di mosaico che dopo l'incendio minacciavano di staccarsi.

**1826:** le condizioni statiche dell'arco trionfale tre anni dopo l'incendio erano sempre più problematiche. Uggeri propose di risolvere le criticità con la sostituzione delle colonne e con la costruzione di un nuovo sottarco. L'Accademia di San Luca deliberò la demolizione dell'arco, dopo lo stacco della decorazione musiva, di cui, tra maggio e giugno, venne effettuato un saggio asportando

la testa dell'angelo ora perduta. I lavori di restauro del mosaico furono assegnati al già citato Giacomo Raffaelli (UGGERI 1827).

**1827-1828:** i mosaici dell'arco trionfale vennero staccati, dopo la realizzazione di una griglia di riferimento numerata, riportata su un disegno che riproduceva il mosaico, allo scopo di posizionare correttamente le parti nel corso della ricollocazione del mosaico (PEYRANI 2002, p. 4).

**1829-1830:** viene realizzata la ricostruzione dell'arco sotto il pontificato di Pio VIII.

**1841:** il figlio di Giacomo Raffaelli, Vincenzo, fu incaricato di spostare le sezioni di mosaico staccato dalle cinque stanze del monastero attiguo alla basilica; il mosaicista procedette alla realizzazione di un disegno e alla numerazione dei vari pezzi di mosaico; i numeri furono incollati sui pezzi di mosaico.

**1848-1850:** il segretario della *Commissione speciale*, Luigi Moreschi, chiese aiuto a Vincenzo Raffaelli per il rimontaggio del mosaico, ma la risposta del mosaicista fu negativa, in quanto si era trasferito a San Pietroburgo per lavoro. Moreschi richiese dunque una relazione per dare indicazioni dettagliate ai mosaicisti che avrebbero portato a termine il lavoro.

**1851-1852:** i mosaicisti dello Studio Vaticano del Mosaico (Gherardo Volponi e Raffaele Castellini, diretti da Filippo Agricola) realizzarono una nuova decorazione musiva, iconograficamente simile all'originale, rimettendo in opera solamente solo poche porzioni del mosaico originale. Il *Giornale di Roma*, riportando la notizia della visita pastorale di Pio IX a San Paolo, riferì che nel corso del restauro erano state ricollocate le parti di mosaico staccate da Giacomo Raffaelli, ed erano state completate le altre porzioni, imitando lo stile del mosaico originario, sulla base di un acquerello realizzato prima della distruzione dell'arco.

La figura dell'angelo a sinistra del Cristo venne rifatta *ex novo*, mentre in quello a destra venne reinserito il volto originale.

## **Bibliografia**

LP I, p. 239; CIAMPINI 1693, tav. LXVIII; UGGERI 1827; MÜNTZ 1898, p. 171 ss.; DE ROSSI 1899; WILPERT 1917; PESARINI 1918; LAVAGNINO 1937; SILVAGNI 1943, p. 132, n. 4783; WAETZOLDT 1961; MATTHIAE 1965; MATTHIAE 1967, pp. 125-126; BOVINI 1971, pp. 187-205; ANDALORO 1987, p. 232; ANDALORO 1992, pp. 575-576; KINNEY 1992; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 822; CHRISTE 1996, p. 73; BISCONTI 1998-1; TRONZO 2001; KESSLER 2002; PEYRANI 2002; BRANDENBURG 2004, pp. 114-130; KESSLER 2004; BORDI 2006a, pp. 395-402, 406-407; DOCCI 2006; FILIPPI 2006.

### III.6.7 TESTA DI SAN PIETRO

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma (Vicariato generale dello Stato della Città del Vaticano).

**Localizzazione:** Città del Vaticano, Roma, basilica di S. Pietro, Grotte Vaticane, ingresso della Galleria di Clemente VIII, sulla parete sinistra dell'arco più interno.

Coordinata x: 12° 45' 33"

Coordinata y: 41° 90' 26"

**Provenienza:** frammento superstite della figura dell'apostolo Pietro, alta circa 3 metri e mezzo, campita nel registro inferiore destro dell'arco trionfale della basilica di S. Paolo fuori le mura (si veda scheda relativa).

#### **Note storiche**

La testa è alta circa 60 cm ed è attualmente conservata all'interno di una cornice in marmo travertino. Dopo essere stata variamente ed erroneamente attribuita a diversi artisti e periodi, nel 1923 venne considerata da F.J. Mather come proveniente dall'arco trionfale dell'antica basilica di S. Pietro, risalente al pontificato di Leone Magno (440-461), per via della sua ubicazione presso le Grotte Vaticane: tale ipotesi però era debole, per incompatibilità cronologica.

Il suo riconoscimento, definitivamente accolto in ambito scientifico, è avvenuto per merito di Maria Andaloro nel 1989, quando la studiosa, in occasione della mostra *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, dimostrò la provenienza della testa di san Pietro dalla basilica di S. Paolo f.l.m., e in particolare dal pennacchio destro dell'arco trionfale. Probante per l'identificazione è stato il confronto tra il frammento delle Grotte, la copia *in situ* nella basilica ostiense e la serie dei disegni e delle iscrizioni precedenti l'incendio del 1823, compreso il disegno di Ciampini.

Staccata tra il 1826 e il 1827, la testa venne esposta per la prima volta nel 1840 alle Grotte Vaticane: già allora se ne erano perse l'identificazione e la provenienza; successivamente venne spostata prima presso il Museo Petriano e in seguito nella sala Lambertini, dietro il monumento sepolcrale dedicato a Benedetto XIV. Si trova nella collocazione attuale dal 1992.

Nel 1989, il frammento è stato esposto alla già citata mostra *Fragmenta Picta*.

**Cronologia:** inizio V secolo, precisamente all'epoca del pontificato di Leone Magno, in particolare fra l'elezione al pontificato di Leone (440) e la morte di Galla Placidia (450).

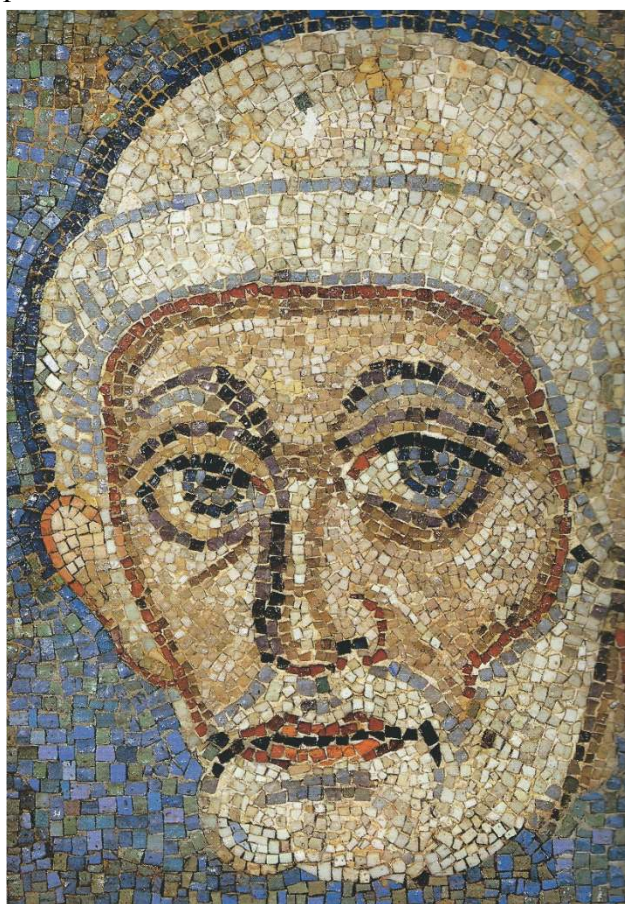


Figura 257



## **Iconografia**

Il volto dell'apostolo Pietro è frontale (Fig. 257), tuttavia si tratta di una frontalità non rigida, ottenuta grazie ad una serie di movimenti dello sguardo che gira in direzione diversa rispetto al verso della testa, e del nesso testa-collo-busto. Un elemento tipologico nuovo che ha evidenziato Maria Andaloro è la definizione della parte superiore della testa: l'apostolo è infatti caratterizzato da una corona di capelli dal gusto volumetrico, grazie alla ciocche rese attraverso serie di linee perpendicolari a distanza regolare.

La tessitura musiva è caratterizzata da un "piglio sicuro e forte", e conferisce alla figura una certa tridimensionalità. Si tratta di un "capolavoro di strategia espressiva, giocata intorno all'intenzione di esprimere uno sguardo dinamico, profondo, attento, che guarda verso una precisa direzione" (ANDALORO 1989, p. 112).

Fabrizio Bisconti, relativamente alla testa di Pietro proveniente dall'arco trionfale della basilica ostiense, afferma che "lascia indovinare tutti i caratteri della forza e dell'energia espressiva dell'iconografia petrina, così come si definiva in Occidente negli anni centrali del V secolo".

## **Tessere**

Sono in pasta vitrea. La tessitura musiva è caratterizzata dal contrasto chiaroscurale tra filari di tessere dai colori scuri e filari di tessere chiare (bianche e grigie).

Il viso è incorniciato da tessere rosse e da due linee interne di tessere brune. Tessere marroni, grigie, nere e blu compongono occhi, iride, sopracciglia e naso. Le labbra sono rese con tessere di rosso arancio.

## **Stato di conservazione e restauri**

**1730-1740:** vennero compiute reintegrazioni con stucco dipinto ed inciso sotto il pontificato di Clemente XII.

**1826-1827:** a seguito dei danni provocati dall'incendio del 1823, il mosaicista Giacomo Raffaelli procede al distacco del mosaico delle figure degli apostoli Pietro e Paolo, dall'arco trionfale della basilica ostiense. Il mosaico viene poi trasferito allo Studio del Mosaico della Fabbrica di San Pietro. Per tale operazione, il mosaicista viene ricompensato il 7 luglio 1828.

**post 1828:** viene integrato il fondo azzurro del lacerto, negli angoli superiori.

**post 1923:** probabilmente nel 1924, viene ampliato ulteriormente il fondo azzurro del frammento.

**post 1967:** le aree integrate ad intonaco dipinto vengono sostituite con il mosaico.

Attualmente il tessuto musivo è integro: sono frutto di restauro lo sfondo blu, parte dell'orecchio sinistro, parte della chierica al di sopra dell'orecchio destro e una porzione di mento.

## **Bibliografia**

CIAMPINI 1693, I, pp. 230-232; MATHER 1923; MATTHIAE 1965; MATTHIAE 1967; BOVINI 1971, pp. 73-74; ANDALORO 1989; ANDALORO 1992; BISCONTI 1998-2; BRENK 2000, pp. 143-147; LANZANI 2003; BORDI 2006, pp. 403-405.

### III.6.8 CHIESA DEI SS. COSMA E DAMIANO

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma.

**Localizzazione:** Italia, 00186 Roma, Via dei Fori Imperiali, 1 (Fig. 258)

Coordinata x: 12° 48' 70"

Coordinata y: 41° 89' 20"

#### **Note storiche**

Nella prima metà del VI secolo papa Felice IV (526-530) fece realizzare questa chiesa utilizzando due edifici romani preesistenti e adiacenti nell'area del Foro romano (Fig. 259), con l'appoggio di Amalasunta, figlia del defunto Teoderico: l'aula della biblioteca del *Templum Pacis*, fatto realizzare dall'imperatore Vespasiano nel 71-75 d.C., e un tempietto a pianta circolare, ritenuto tradizionalmente il Mausoleo di Romolo, figlio di Massenzio, o meglio da identificare come tempio dedicato ai Penati.

Fu lo stesso papa Felice (526-530) a far decorare il catino absidale e l'arco trionfale.

Il pavimento originario dell'edificio di culto era ad una quota inferiore di un terzo dell'altezza dell'aula, quindi il punto di vista del mosaico era più basso rispetto all'attuale piano di calpestio, consentendo una visione ben più scenografica.

Dall'iscrizione si evince che originariamente il mosaico dovette produrre straordinari effetti di luce, grazie alle tessere di pasta vitrea di alta qualità.



Figura 258

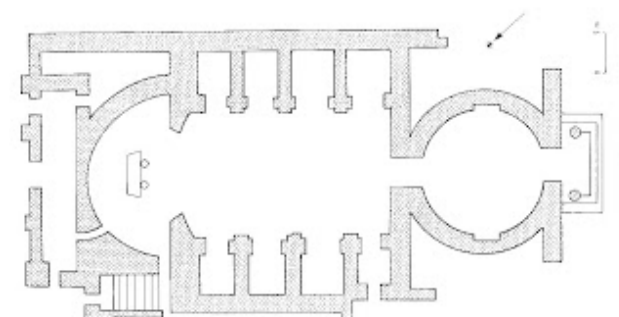


Figura 259

#### **Cronologia**

526-530

#### **Iconografia**

*Catino absidale* (Fig. 260)

La scena consta di una teofania sullo sfondo dell'empireo, caratterizzato da un cielo blu sovrastante un prato paradisiaco con piccoli arbusti, il fiume Giordano e due palme. Come nel perduto mosaico di S. Andrea in Catabarbara (si veda scheda relativa ai mosaici scomparsi di Roma), le figure rappresentate sono sette. Al centro domina la figura del Cristo (Fig. 261), caratterizzato da un severo volto siro-palestinese con barba e baffi, e lunghi capelli ondulati che ricadono dietro le spalle, rialzato rispetto agli altri: egli ha un nimbo dorato intorno al capo e indossa una veste aurea e regge un rotolo nella mano sinistra, mentre con la destra sembra indicare la fenice posata sulla palma sinistra. Cristo è ritratto nell'atto di avanzare su una scalea di nuvolette rosse e bluastre, che occupano anche il cielo blu alle sue spalle.

In basso ai lati del catino absidale, sul prato idilliaco, sulle rive del fiume Giordano, si dispongono simmetricamente Pietro e Paolo nell'atto di presentare al Redentore, con l'ampio gesto del braccio

disteso, i fratelli Cosma e Damiano che offrono sulle mani velate la corona gemmata del martirio. Pietro e Paolo indossano tuniche di un color avorio, con laticlavi e pallio simile a quello degli aristocratici romani. I due santi indossano una tunica gialla sfumata di verde e un pallio scuro; sulle loro spalle i *principes* degli Apostoli poggiano una mano.

A sinistra, Paolo presenta Cosma (Fig. 262), mentre a destra Pietro presenta Damiano (Fig. 263). All'estremità destra, è raffigurato san Teodoro, martire di Amasea del Ponto, anch'egli nell'atto di porgere la corona del martirio; indossa una clamide tabliata a campagi neri su calze bianche. Sul lato opposto, a sinistra, papa Felice IV offre il modellino della chiesa: tale figura è frutto di un rifacimento secentesco.

Nel fascione sottostante, al centro, su un monte da cui sgorgano i quattro fiumi paradisiaci, identifica l'Agnello Mistico con nimbo crucisegnato (Fig. 264), verso il quale convergono sei agnelli per parte, simboleggianti gli apostoli. Alle estremità, sono collocate le rappresentazioni delle città di Gerusalemme e Betlemme, anch'esse indicate dalle rispettive iscrizioni.

La cornice al di sotto dell'iscrizione dedicatoria è composta da serie di cornucopie gialle.

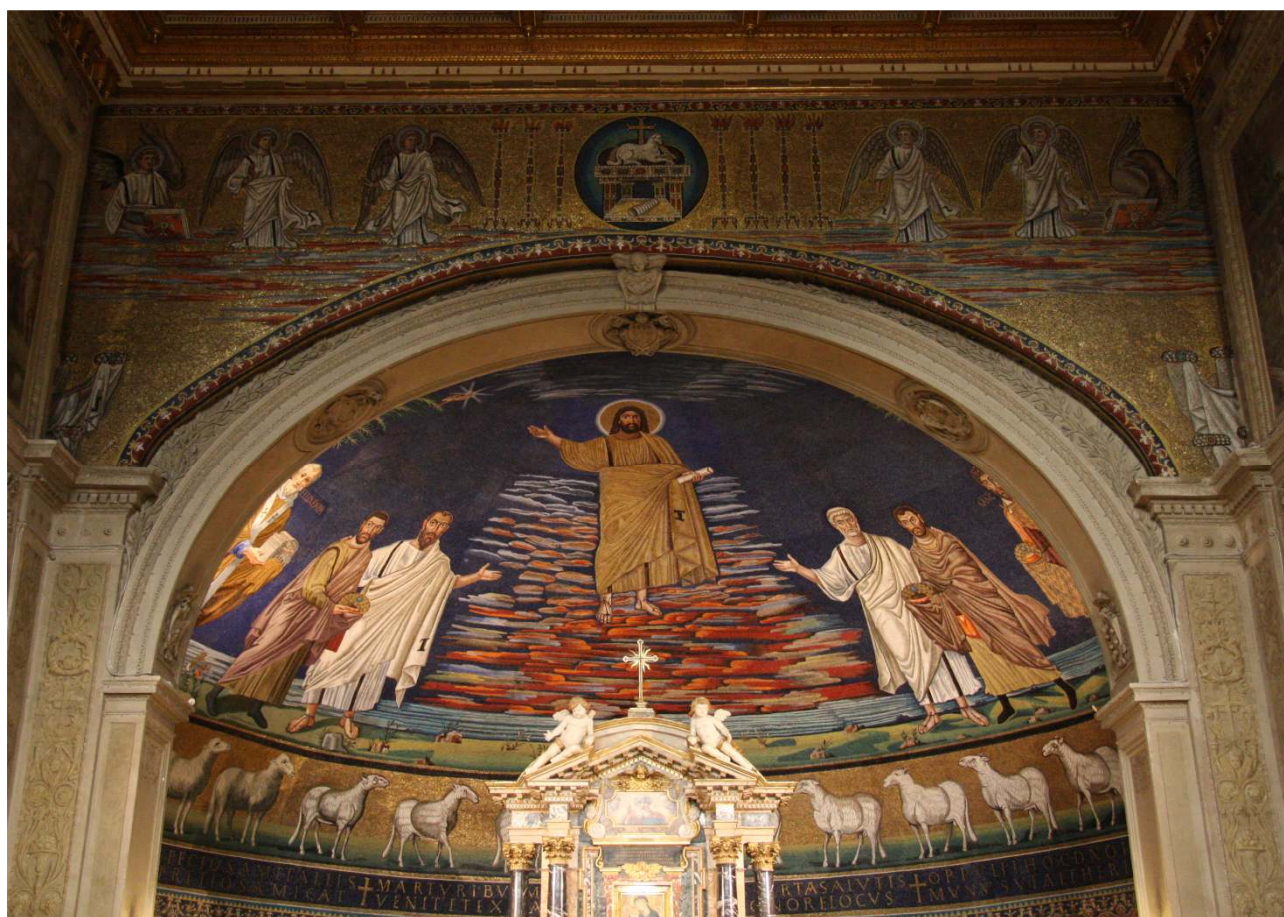


Figura 260

### Arco trionfale

I mosaici che ornano l'arco trionfale ci sono giunti pesantemente rimaneggiati nel Cinquecento e nel Seicento. Al centro, all'interno di un clipeo, è rappresentato l'Agnello con la croce su un trono gemmato, sul cui suppedaneo è raffigurato il roto con i sette sigilli intatti. Ai lati sono collocati i sette candelabri gemmati (sette spiriti di Dio), quattro a destra e tre a sinistra, così come quattro angeli-cavalieri, due per parte. Dei quattro Esseri Viventi dell'Apocalisse sono visibili soltanto l'angelo a sinistra e l'aquila a destra.

Nel registro inferiore sono superstiti sei dei ventiquattro vegliardi citati nell'Apocalisse, offerenti corone sulle mani velate.



## **Iconologia**

Il mosaico celebra il trionfo dei fratelli taumaturghi (medici *anarghiroi*, e cioè che avevano operato senza compenso, martirizzati sotto l'imperatore Diocleziano), Cosma e Damiano, santi titolari della chiesa, nel contesto di una solenne teofania di ispirazione apocalittica, la *parusia* (seconda venuta di Cristo), attualizzata tramite la rappresentazione di papa Felice IV e di san Teodoro, nelle vesti di un dignitario imperiale. Pietro e Paolo simboleggiano rispettivamente la Chiesa ebraica e pagana convertita.



Figura 261

La posizione di Cristo, le palme, la fenice e il Giordano sono ripresi dalla *Traditio Legis*.

Il gesto patrocinatorio degli apostoli nei riguardi dei santi titolari della chiesa venne ricavato dalle rappresentazioni del giudizio nel tardo repertorio catacombale.

Le palme sono emblema della beatitudine del giardino celeste.

Il tema della *praesentatio*, scena solenne che comprende personaggi raggruppati intorno alla figura di Cristo, trova le proprie radici nel cerimoniale e nell'iconografia imperiali.

La scena aveva lo scopo di esaltare l'affermazione del cristianesimo in un momento critico come quello degli eventi legati alla caduta dell'impero romano d'Occidente e degli ultimi anni del regno di Teoderico. Inoltre, dal momento che il mosaico venne realizzato verso il 528-530, si può ipotizzare che avesse lo scopo di celebrare la ricorrenza del primo mezzo millennio della morte-resurrezione di Cristo: tale celebrazione è avvalorata dalla presenza della fenice che Cristo pare indicare con la mano destra.



Figura 262

**Committenza:** papa Felice IV.

## **Maestranze**

In base ai rilievi, si può ipotizzare il lavoro di diversi maestri all'opera contemporaneamente nell'esecuzione di differenti parti di una stessa "giornata". E' stata riconosciuta la mano di un artista per il volto del Salvatore reso in modo pittoristico, una per i visi degli apostoli Pietro e Paolo, dai caratteri più geometrici, ed una terza per i volti dei santi Cosma e Damiano, dai caratteri fisionomici naturalistici. Il volto di Teodoro risulta difficile da valutare, dal momento che si tratta di un rifacimento ottocentesco.



Figura 263

### Iscrizioni

A sinistra e a destra della testa di Papa Felice IV:  
SANC FELIX PAPA

A sinistra e a destra della testa di Teodoro:  
SANC THEODORUS

In corrispondenza con il fiume Giordano:  
IORDANES

Sotto il catino absidale, a lettere capitali auree su fondo blu, sono collocati tre distici elegiaci, separati da croci latine auree:

AULA DEI CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS  
IN QUA PLUS FIDEI LUX PRETIOSA MICAT  
MARTYRIBUS MEDICIS POPULO SPES CERTA SALUTIS  
VENIT ET EX SACRO CREVIT HONORE LOCUS  
OBTULIT HOC DOMINO FELIX ANTISTITE DIGNUM  
MUNUS UT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI.

L'iscrizione esalta il rapporto tra luce e fede, oltre ad evidenziare l'alta qualità dei materiali impiegati per la realizzazione del mosaico.

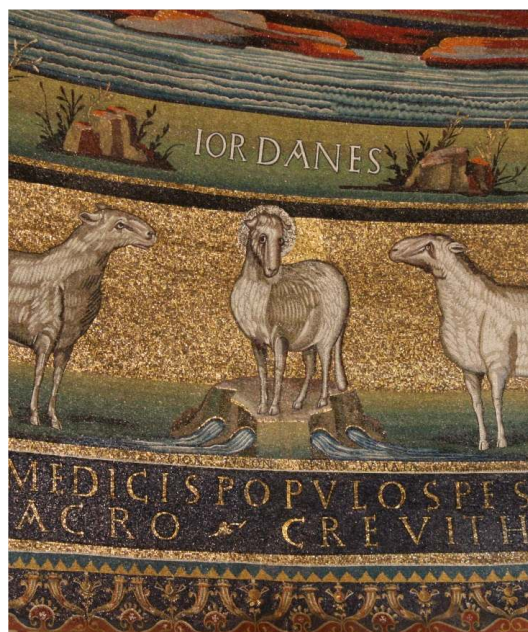


Figura 264

## Strati di sottofondo

Quello del VI secolo è costituito da file parallele di tubi fittili del diametro di 10 cm e della lunghezza di 25 cm circa, incastrati l'uno nell'altro, disposti su due strati e fissati all'estradosso con malta pozzolanica, e all'intradosso con malta di colore rosato, ossia con polvere di mattone. Al di sopra si trova uno strato di 5 centimetri, di colore biancastro, costituito da calce, gesso e fibre vegetali, mescolate per rendere l'impasto più elastico. Segue lo strato di malta vero e proprio nel quale furono inserite le tessere musive, composto da calce con inerte calcareo, esigue quantità di gesso e materiali organici.

Attraverso gli interstizi fra le tessere si è riconosciuto disegno preparatorio, realizzato attraverso un'ampia gamma di colori, corrispondenti alle porzioni di mosaico allettate al di sopra: rosa, nero, viola, rosso, marrone, verde, azzurro, blu e ocre.

Per via della continuità del tessuto musivo, non è possibile riconoscere le giornate di lavoro del mosaico di VI secolo; tuttavia, si è visto che la composizione venne realizzata a partire dall'alto, a raggiera.

## Tessere

Il materiale impiegato per il mosaico è di alta qualità.

Tessere con **lamina aurea** compongono le vesti, l'aureola del Cristo, l'iscrizione dedicatoria e parte della clamide di san Teodoro. Le tessere d'oro sono allettate con la lamina aurea sia rivolta all'esterno, sia all'interno, al fine di ottenere intensi effetti di vibrazione luministica.

Sono più rare le **tessere d'argento** che profilano il nimbo dell'agnello mistico.

Per quanto riguarda le tessere di **pasta vitrea**, ottenute da fusione a base di tipo sodico-calcico, peculiare della produzione vetraria romana, hanno in parte un aspetto trasparente e lucido, in parte opalescente, ossia di tono caldo, oppure cangiante, perché realizzate dalla miscela di una fusione trasparente con una opalescente.

Le **tessere blu e turchesi** risultano danneggiate per via di un'imperfezione dovuta alla povertà di ossido di calcio nella fusione.

Le tessere **rosate** in superficie e bianche nella massa sono il frutto della stesura su vetro trasparente di un sottile strato di vernice; le tessere interamente rosate derivano da una miscela di massa di vetro bianca e di polvere di terracotta.

Le tessere sono disposte in filari paralleli: sono lineari quelli che compongono gli sfondi, mentre sono curviformi quelli delle figure; essi rendono bene gli effetti plastici dei personaggi e concorrono all'alta definizione cromatica.

## Stato di conservazione e interventi di restauro

Molteplici sono stati i rimaneggiamenti cinquecenteschi e secenteschi, che hanno provocato la perdita di ampie parti della decorazione musiva.

**1572-1585:** sotto il pontificato di Gregorio XIII, venne effettuato il primo rimaneggiamento ad intonaco, per riparare i danni causati alle tessere di pasta vitrea dalle infiltrazioni d'acqua. In particolare, l'immagine di Felice IV, fortemente compromessa dall'umidità, fu sostituita con quella del predecessore Gregorio Magno, poiché egli vi fece eseguire restauri e traslare le reliquie dei santi Cosma e Damiano. Ciò è testimoniato da disegni nei Codici Vaticani Latini nn. 5047 e 5057.

**1623-1644:** notevole fu la manomissione dei mosaici originari, messa in atto sotto il pontificato di Urbano VIII. La costruzione di tre cappelle su ciascuno dei lati maggiori – in linea con esigenze architettoniche della Controriforma – comportò la distruzione della decorazione musiva alle estremità dell'arco absidale. Inoltre, per meglio illuminare l'abside in seguito alla riduzione del numero delle



finestre e alla costruzione di un altare nel 1638, venne costruito un piccolo lucernaio, intervento che causò la distruzione di una consistente parte di mosaico, nella quale era rappresentata la mano di Dio, nell'atto di porgere una corona dalla nuvole. Nel 1638 vennero rifatti la città di Gerusalemme e i primi tre agnelli a sinistra.

**1667-1669:** sotto il pontificato di Clemente IX, venne inserita una struttura architettonica che modificò ancora il mosaico, ossia un arcone al di sotto dell'arco absidale, con conseguente riduzione della visuale del mosaico del catino absidale e completa copertura della decorazione musiva a motivi vegetali del sottarco originale.

**1669-1671:** il nipote di Urbano VIII, il cardinale Francesco Barberini fece restaurare la parte sinistra del mosaico absidale (un quarto del catino), danneggiata per le infiltrazioni di umidità. In tale occasione, fu ripristinata l'immagine di papa Felice IV, committente della basilica originaria, sulla base di una copia a disegno del mosaico originario, eseguita prima del restauro cinquecentesco.

Dunque, più che di un restauro, si trattò di un sostanziale rifacimento. Fu il mosaicista Orazio Manenti a condurre l'opera, preceduta, tuttavia, da lavori di consolidamento della volta della tribuna da parte del muratore Giovanni Pozzo. Il rifacimento di Manenti rivela un livello qualitativo modesto. Oltre alla figura di papa Felice IV, Manenti rifece anche una palma, una porzione del fregio e dell'iscrizione, la città di Gerusalemme (con caratteristiche anacronistiche che mal si adattano a quelle di Betlemme), gli agnelli, sottostanti, la metà inferiore di san Damiano, i piedi e una porzione di san Paolo, un cespo di fiori, un tulipano, una camomilla e una iris su cui sono posate tre api che simboleggiano la famiglia Barberini. Fu poi rifatta anche una parte dell'Agnello mistico. Manenti emendò le lacune nella fascia blu dell'iscrizione alternando tessere di tonalità diversa, imitando il danno del mosaico originale. A differenza dei mosaicisti del VI secolo, Manenti utilizzò anche tessere lapidee per distinguere naturalisticamente gli incarnati dai panneggi.

**1819:** i mosaicisti del Vaticano eseguirono a mosaico su malta rosa e grigia riprese di parti mancanti di aree del fondo e sulle vesti di Pietro, Cosma e Teodoro. Di Teodoro venne ricomposto anche il volto, come testimoniano le differenze di espressione rispetto ai volti degli altri personaggi.

**XIX-XX secolo:** interventi di consolidamento degli intonaci del mosaico del catino absidale, attraverso grappe di rame semplici e di ottone cruciformi.

**1935-1937:** dopo i restauri degli anni venti nel catino absidale, il restauratore Alfredo Stamo operò interventi anche sul mosaico dell'arco trionfale. Per ridurre le infiltrazioni di acqua piovana, frequenti sulla figura di Cristo, furono rifatte le coperture.

**1946:** si chiuse il lanternino secentesco al culmine della calotta absidale, ritenuto la causa principale dei danni provocati dall'umidità. Per compensare la perdita dell'originaria raffigurazione della mano divina, sulla tamponatura venne steso un intonaco blu sul quale fu disegnata una mano stilizzata con una corona.

**Ottobre 1988 – Febbraio 1989:** il restauro ha interessato solo il catino absidale, per via della frequente caduta di tessere. Tale intervento ha consentito di restituire al mosaico lo splendore cromatico e la luminosità originari. In occasione di tali restauri, sono state effettuate analisi fisico-chimiche sulle tessere dalla Stazione Sperimentale del vetro di Murano.

Importanti sono state le rilevazioni tecniche del restauratore Antonio Rava che hanno consentito di avere un quadro significativo dei materiali e delle tecniche non solo di tale edificio di culto, ma anche in generale.

Innanzitutto, furono velate le parti di mosaico con tessere sul punto di staccarsi, con una garza imbevuta di Paraloid B72; successivamente venne effettuato il consolidamento degli intonaci con miscela idraulica e puntellamento provvisorio tramite strutture in legno.

Le lacune musive sono state integrate reimpiegando tessere vitree originali cadute e preventivamente conservate nel corso degli anni. Come testimonianza di un sistema di intervento integrativo, furono mantenuti i restauri a finto mosaico sull'intonaco.

Contro il processo disgregativo delle tessere vitree strutturalmente alterate, venne applicato un consolidante allo stato liquido a base di silicati.

Per la pulitura della superficie musiva sono stati impiegati impacchi di carta giapponese imbevuta di miscela basica di carbonato d'ammonio.

E' stato effettuato anche un intervento di modifica iconografica: è stato infatti rimosso lo strato a tempera blu con la mano stilizzata di Dio che stringe una corona, di alcun valore artistico.

### **Bibliografia**

DE ROSSI 1899; WILPERT 1917, II, p. 1070 ss.; KRAUTHEIMER 1937, pp. 137-143; MATTHIAE 1948, pp. 9-65; IHM 1960, pp. 135-138; MATTHIAE 1965; MATTHIAE 1967; BUDRIESI 1968, pp. 113-155; BOVINI 1971, pp. 241-255; TIBERIA 1991; ANDALORO 1992; TIBERIA 1992, pp. 111-132 e ivi fonti e bibliografia; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 824; BISCONTI 1998-2; WISSKIRCHEN 1999; GANDOLFO 2000; DE BLAUW 2001; BISCONTI 2002, pp. 1653-1657; BRANDENBURG 2004, pp. 222-231; KITZINGER 2004, pp. 103-104; RIZZARDI 2007, p. 89; FOURLAS 2012, pp. 301-312.

### III.6.9 CHIESA DI S. TEODORO AL PALATINO

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà del patriarcato ecumenico di Costantinopoli.

**Localizzazione:** Italia, Lazio, 00186 Roma, Via di S. Teodoro, 7 (Fig. 265)

Coordinata x: 12° 48' 48"

Coordinata y: 41° 89' 04"

#### **Note storiche**

L'epoca di fondazione di questo piccolo edificio di culto a pianta centrale, che sorge sulle pendici nordoccidentali del colle Palatino, tra il primo e il secondo cortile degli *horrea Agrippiana*, non è certa. Esiste verosimilmente dal VI secolo, come testimonierebbe la dedica ad un santo orientale quale Teodoro di Amasea del Ponto; dopo la riconquista di Roma nel 536, sul Palatino presso la *domus Flavia Augustana* si stabilirono le autorità bizantine. La pianta circolare potrebbe risalire ad un precedente tempio pagano trasformato in edificio di culto cristiano.



Figura 265

Sotto il papato di Niccolò V (1447-1455), in concomitanza del Giubileo del 1450, venne effettuato un importante restauro. L'abside del VI secolo venne conservata, sebbene i mosaici appaiono oggi fortemente rimaneggiati da successivi restauri non filologicamente corretti.

Dal 1 luglio 2004, papa Giovanni Paolo II ha concesso l'uso della chiesa al patriarca di Costantinopoli e alla comunità greco-ortodossa di Roma.

**Cronologia:** seconda metà del VI secolo.

Il mosaico si può considerare stilisticamente posteriore rispetto a quello della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano e anteriore a quello del periodo di papa Pelagio II di S. Lorenzo f.l.m.

#### **Iconografia**

Al centro del catino absidale, su uno sfondo aureo, si staglia la figura di Cristo assiso su un globo turchino tempestato di stelle; con la mano destra regge una croce astile, mentre con la sinistra compie un gesto di benedizione; egli indossa una veste purpurea con laticlavi aurei, e ha il capo circondato da un nimbo crucisegnato. Nella parte superiore la *Dextera Dei* (la mano di Dio) spunta da variopinte nuvole e porge una corona sul capo di Cristo (Fig. 266).

Ai lati del Redentore compaiono i Principi degli Apostoli che presentano a Cristo due santi con tunica e clamide: il santo a sinistra è giovane e imberbe, mentre quello a destra è barbato. Quest'ultimo potrebbe essere identificato con san Teodoro, titolare della chiesa. In merito all'identità dell'altro personaggio, diverse sono le interpretazioni: de Rossi ha ipotizzato che si tratti di un dignitario della milizia palatina; Marucchi ha proposto san Cleonico, compagno d'armi di Teodoro, menzionato negli Atti di S. Teodoro; per Morey si tratterebbe di san Giorgio, di cui sono conservate alcune reliquie nello stesso edificio di culto, mentre per Wilpert di san Teodoro Studita.

Paolo regge un *rotulo*, mentre Pietro le chiavi.

L'abside è circondata da una cornice: su uno sfondo blu indaco, si sviluppano girali d'acanto verde simmetrici con al centro fiori gialli e rossi.



Il programma iconografico di tale abside riprende in modo semplificato quello del catino della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano: stilisticamente, infatti, il gesto patrocinate degli apostoli perde forza, anche per via del mancato contrasto delle vesti sul fondo azzurro, della resa piatta e lineare e della totale assenza di elementi paesaggistici.



Figura 266

### **Stato di conservazione e interventi di restauro**

Soltanto un terzo della decorazione musiva del catino absidale può essere considerata originale: sono state restaurati, tra il 1643 e il 1644, la testa di Cristo, il nimbo e gran parte della veste purpurea; è stata rifatta anche la mano di Dio che regge la corona sul capo del Redentore. Risulta originaria qualche nuvola rossa, arancione e azzurra.

Nel gruppo a sinistra rispetto a Cristo, sono originali la testa di Paolo e la metà della sua persona, la parte anteriore delle vesti del santo a fianco, compreso un tratto di corona; nel gruppo di destra, sono autentiche le teste dell'apostolo Pietro e di san Teodoro.

### **Bibliografia**

DE ROSSI 1899, f. 230; WILPERT 1917, p. 1074; MATTHIAE 1948, pp. 67-89; IHM 1960, pp. 140-141; MATTHIAE 1962, p. 205; MATTHIAE 1967, pp. 143-148; BOVINI 1971, pp. 257-261; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 824; CHINI 1998; DELLA VALLE 2002, pp. 1667-1669; CANUTI 2007, p. 485.

### III.6.10 BASILICA DI S. LORENZO F.L.M.

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Roma

**Localizzazione:** Italia, 00185 Roma, Piazzale del Verano, 3 (Fig. 267)

Coordinata x: 12° 52' 03"

Coordinata y: 41° 90' 24"

#### **Note storiche**

La *Basilica maior*, ossia quella originaria, venne fatta erigere nella prima metà del IV secolo da Costantino il Grande, laddove trovò sepoltura il martire Lorenzo, all'inizio della via Tiburtina, nella zona dell'*ager veranus*: doveva trattarsi di una grande basilica circiforme.

In seguito, verso la fine del VI secolo, all'epoca di papa Pelagio II (579-590) sorse una chiesa che fu poi ampliata all'inizio del XIII secolo, all'epoca di papa Onorio III (1216-1227).

L'interno della basilica è attualmente diviso in tre navate ed è frutto dell'innesto di due edifici, ossia la "basilica occidentale", che giunge fino all'arco trionfale, e la "basilica orientale" che costituisce il presbiterio e che è circondato da tre piccole navate sormontate da gallerie: delle due la basilica più antica è quella orientale.



Figura 267

#### **Cronologia**

579-590

#### **Iconografia**

Il mosaico è posto sul retro dell'attuale arco trionfale, che in origine era l'arco absidale della basilica pelagiana (Fig. 268).

Tra le finestre chiuse da transenne all'estremità sinistra e all'estremità destra, su uno sfondo d'oro che nella parte inferiore lascia spazio ad un prato di colore verde smeraldo, si stagliano sette figure: al centro, confinato nel punto più stretto dell'arco, è rappresentato frontalmente Cristo, dal volto rigidamente ascetico e severo, assiso su un globo in atto di benedizione.

Indossa tunica e pallio color porpora e ha il capo cinto da un nimbo crucisegnato; regge con la mano sinistra una croce astile, mentre solleva la mano destra tenendo distesi il dito indice e quello medio, in atto di benedizione. Il volto, incorniciato da capelli scuri, presenta sopracciglia aggrottate e sguardo fisso.

Il Redentore è fiancheggiato dai principi degli apostoli Pietro e Paolo, rappresentanti di tre quarti, con tunica clavata e pallio e tratti fisionomici caratteristici, rispettivamente a destra e a sinistra; Pietro ha l'avambraccio destro piegato orizzontalmente sul petto e regge una croce con la sinistra; Paolo regge con la sinistra un *volumen* arrotolato e volge il braccio destro verso Cristo.

A destra e a sinistra dei Principi degli Apostoli, sono collocate due coppie di personaggi tra loro vicini, tanto da formare due gruppi: a destra di Pietro, il martire Lorenzo, santo titolare dell'edificio di culto, il quale, caratterizzato dal volto barbato e da tunica e pallio aurei che lo distinguono dagli altri personaggi, poggia la mano destra sulla spalla di papa Pelagio II, rappresentato in proporzioni ridotte rispetto alle altre figure, e senza nimbo. San Lorenzo regge sia una lunga croce, sia un *codex* aperto che reca alcune parole tratte dal Salmo CXI. Papa Pelagio porta una tunica clavata, una casula



e un pallio bianco ornato da tre lunghe croci nere; inoltre, ha calze bianche e i campagi, anziché i sandali come gli altri personaggi. Con entrambe le mani sostiene il modello della chiesa da lui fatta erigere.

A sinistra di san Paolo sono rappresentati il protomartire Stefano e sant'Ippolito: il primo è in posizione frontale e ha il volto giovanile, ma non specifici tratti fisionomici; con la sinistra regge un *codex* con le pagine aperte; il secondo è raffigurato di tre quarti, ha il volto con barba e baffi, e reca sulle mani velate dal pallio una corona gemmata.

Fra le banchine delle finestre che affiancano la schiera dei sette personaggi e i rinfianchi dell'arco trionfale, sono rappresentate le città di Gerusalemme e Betlemme, caratterizzate da alte mura tempestate di pietre preziose.

L'intradosso dell'arco trionfale è ornato da un festone costituito da foglie e frutti variopinti, che si stagliano su uno sfondo azzurro cupo.

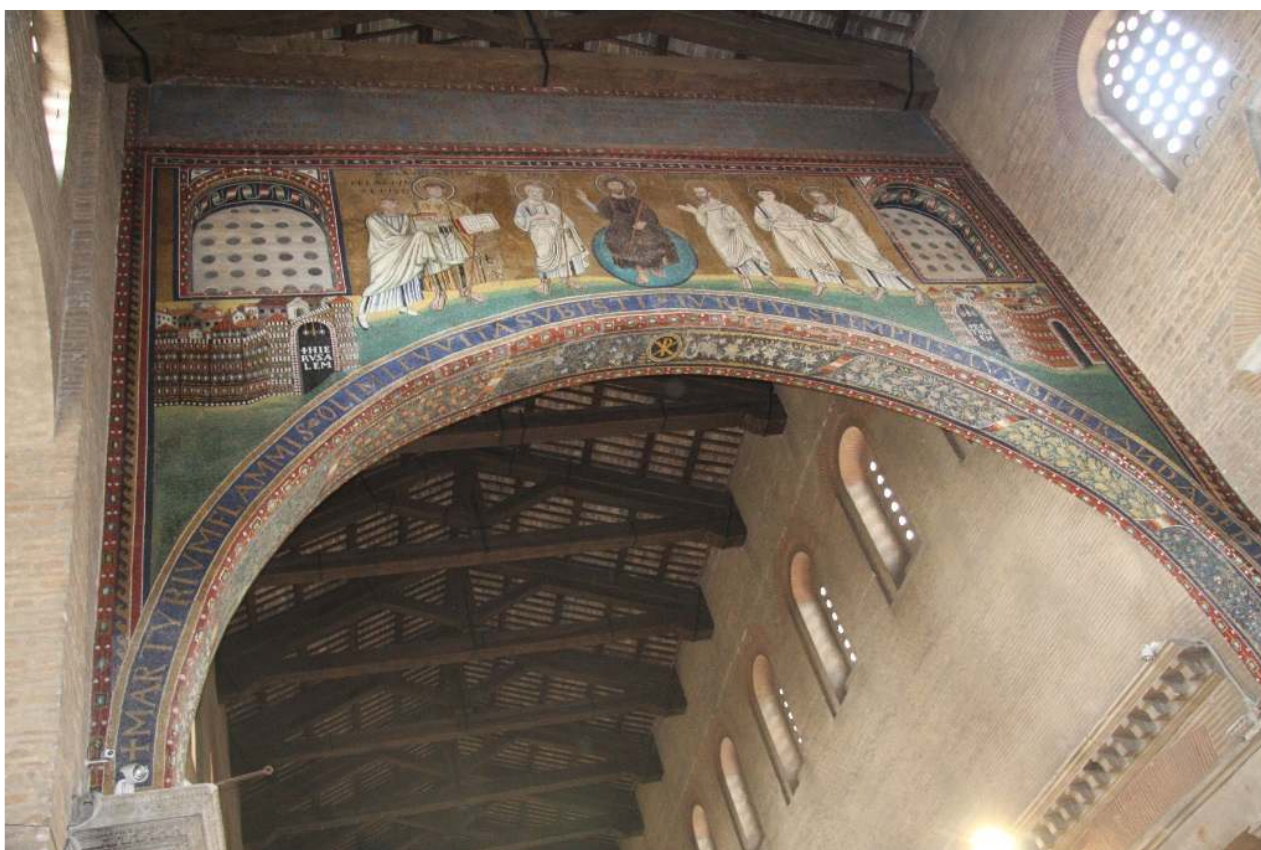


Figura 268

In generale, stilisticamente il mosaico è caratterizzato da forme rigide; le figure appaiono isolate sul fondo aureo, “senza nesso compositivo”, ad eccezione del santo titolare che protegge il gesto del papa offerente (MATTHIAE 1962, p. 205).

### **Iconologia**

Si nota che un tema che solitamente viene impiegato nei catini absidali qui trova collocazione in un arco trionfale. La teofania sembra prendere spunto da quella rappresentata nella conca absidale di S. Teodoro al Palatino, derivata a sua volta da quella raffigurata nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano. Probabilmente, nel catino absidale, trattandosi di una basilica *ad corpus*, era rappresentato il martire Lorenzo, verosimilmente in atteggiamento orante, con al di sopra la *Dextera Dei* nell'atto di incoronarlo.

La croce retta da Cristo, secondo un'iconografia orientale, ha un valore trionfale.



La presenza di Ippolito in questo contesto si potrebbe giustificare in base al fatto che le spoglie di tale santo, condannato *ad metalla*, dopo la morte in Sardegna, vennero traslate a Roma e sepolte a poca distanza dal cimitero di Ciriaca o di S. Lorenzo.

Per quanto riguarda il protomartire Stefano, la cui figura è simmetrica a quella di Lorenzo, la sua raffigurazione si può spiegare in base al fatto che fosse un degno corrispettivo del santo eponimo, oppure perché Pelagio era stato inviato a Bisanzio per portare una reliquia di S. Stefano. L'abbinamento dei due santi, comunque, si riscontra anche in un'omelia di papa Leone Magno.

Pelagio viene rappresentato, con la testa allungata e triangolare verso il basso, nell'atto di offrire il modellino della chiesa a Cristo, tramite l'intercessione del martire Lorenzo, essendo il fondatore dello stesso edificio di culto; l'assenza del nimbo intorno al suo capo si può spiegare con il fatto che fosse ancora in vita quando venne realizzato il mosaico. Dal punto di vista della gerarchia, si può notare che egli, pur partecipando alla gloria celeste, è caratterizzato da dimensioni minori rispetto agli altri personaggi ed è collocato su un piano leggermente inferiore.

In relazione alle città di Gerusalemme e di Betlemme, si può dire che esse esprimano un forte nesso con la *Ecclesia ex circumcissione* e con la *Ecclesia ex gentibus* e che pertanto, nonostante la loro marginale posizione, siano in corrispondenza con le figure di san Pietro e di san Paolo.

### **Iscrizioni**

Nella parte superiore dell'arco trionfale, composta a lettere d'oro su fondo azzurro:

DEMOVIT DOMINUS TENEBRAS UT LUCE CREATA  
HIS QUONDAM LATEBRIS SIC MODO FULGOR INES  
ANGUSTOS ADITUS VENERABILE CORPUS HABEBAT  
HUC UBI NUNC POPULUM LONGIOR AULA CAPIT  
ERUTA PLANITIES PATUIT SUB MONTE RECISA  
ESTQUE REMOTA GRAVI MOLE RUINA MINAX.  
PRAESULE PELAGIO MARTYR LAURENTIUS OLIM  
TEMPLA SIBI STATUIT TAM PRETIOSA DARI  
MIRA FIDES GLADIOS UOSTILES INTER ET IRAS  
PONTIFICEM MERITIS HAEC CELEBRASSE SUIS.  
TU MODO SANCTORUM CUI CRESCERE CONSTAT HONORES  
FAC SUB PACE COLI TECTA DICATA TIBI.

(Pelagio tolse le tenebre creando nuova luce di modo che a questo luogo una volta pieno di tenebre ora rifulge di splendore. Qui il venerabile corpo aveva un accesso angusto ora uno spazio molto più grande accoglie una moltitudine di gente. Il piano fu scavato sotto il monte fu rimossa la grande mole che minacciava rovina. Per opera di Pelagio il martire Lorenzo ebbe così un tempio prezioso. Una fede meravigliosa rese celebre questo pontefice che, fra le spade ostili e i tumulti della guerra, elevò questa basilica. Tu ora cui vediamo accrescere gli onori dei santi, fa che la casa a te dedicata, venga serenata in pace).

Tale iscrizione, originariamente, doveva trovarsi nella fascia inferiore della curva absidale.

Al di sopra delle teste di Pietro, Lorenzo e di papa Pelagio:

SCS. PETRVS – SCS. LAVRENTIVS – PELAGIVS EPISC.

Al di sopra delle teste di Paolo, Stefano e Ippolito:

SCS. PAVLVS – SCS. STEPHANVS – SCS. YPPOLITVS

Sul libro tra le mani di S. Lorenzo:

DISPERSIT DEDIT PAVPERIBVS (dal Salmo CXI)

L'iscrizione fa riferimento alla distribuzione dei beni della chiesa che Lorenzo a Roma fece ai poveri.

Sul libro retto da Stefano:  
ADESIT ANIMA MEA

In corrispondenza delle città gemmate di Gerusalemme e Betlemme:  
HIERUSALEM - BETHLEM

Lungo il ciglio dell'arco:  
MARTYRIUM FLAMMIS OLIM LEVITA SUBISTI JURE TUIS TEMPLIS BENERANDA DEDIT (Un giorno, o levita, subisti il martirio del fuoco, a ragione al tuo tempio ritorna la luce).

### **Maestranze**

Secondo Matthiae, all'esecuzione del mosaico collaborarono tre artisti differenti. La maggior parte del lavoro venne eseguita da un maestro che operò con una "maniera larga e piatta" (simile a quella del battistero degli Ariani e della Cappella Arcivescovile a Ravenna): egli eseguì le teste di Cristo, degli Apostoli e di santo Stefano, che presentano caratteristiche stilistiche simili. Il secondo maestro, erede della tradizione classica, fu autore di sant'Ippolito e del sottarco; il terzo, invece realizzò il gruppo di Lorenzo e Pelagio, secondo un modello aulico bizantino. Particolari sono le sopracciglia rialzate, simili ad accenti circonflessi.

**Committenza**: papa Pelagio II.

### **Tessere**

Il tessuto musivo è costituito in massima parte da tessere di pietra, tuttavia per le teste di Cristo, degli Apostoli e di S. Stefano venne impiegata la pasta vitrea.

### **Stato di conservazione e restauri**

**1639**: un disegno di Antonio Eclissi (Cod. Barberiniano Latino 4403, f. 48), eseguito su commissione di Francesco Barberini, testimonia le condizioni in cui si trovava il mosaico, allora caratterizzato da lacune.

**1699**: nei *Vetera Monimenta* Ciampini riporta un disegno del mosaico, che tuttavia presenta alcune inesattezze, come ad esempio il modellino dell'edificio di culto sulla mano sinistra di san Lorenzo, anziché di papa Pelagio. Il disegno attesta la distruzione quasi totale delle due città gemmate, salvo un piccolo avanzo delle mura di Gerusalemme e una piccola parte di quelle di Betlemme, in prossimità delle porte.

**1846-1847**: sotto il pontificato di Pio IX vengono risarcite a mosaico le lacune, ossia le città di Gerusalemme e di Betlemme, la figura di papa Pelagio (tranne la testa, parte del modello della chiesa e dei piedi, nonché la parte inferiore della tunica) e una parte delle vesti al di sotto del ginocchio di tutte le figure.

**post 19 luglio 1943**: dopo il bombardamento avvenuto durante la Seconda guerra mondiale, viene rifatta qualche piccola area dell'intradosso dell'arco trionfale.

### **Bibliografia**

CIAMPINI 1699; MUÑOZ 1944; BALDASS 1957; MATTHIAE 1962, p. 205; MATTHIAE 1967, pp. 149-168; BOVINI 1971, pp. 263-286; ISRAEL 1984; GANDOLFO 2000, pp. 175-192; DELLA VALLE 2002, pp. 1665-1665; TADDEI 2002, pp. 1763-1788; BRANDENBURG 2004, pp. 236-240; CANUTI 2007, p. 485; FOURLAS 2012, pp. 312-315.

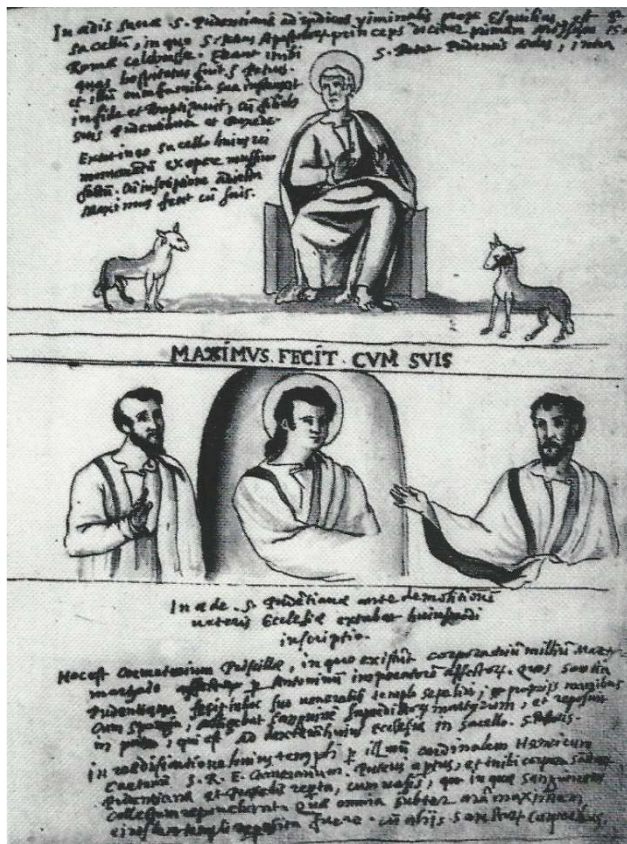
**Oratorio di S. Pietro in S. Pudenziana**

Figura 269

Annesso alla già trattata basilica di S. Pudenziana nella parte terminale della navata settentrionale, era un oratorio intitolato a san Pietro, probabilmente ancora più antico della chiesa. La sua decorazione musiva andò distrutta sotto il pontificato di Sisto V (1585-1590). Un disegno del Ciacconio, contenuto all'interno del codice Vaticano latino 5407 (f. 82) lo documenta (Fig. 269). È Panvinio che nel codice Vaticano latino 6780, f. 67 r, attesta che si trattava di una decorazione a mosaico, mentre Ugonio segnala anche la presenza di una parte dipinta. Dal disegno del Ciacconio si riscontra la presenza di due parti figurative distinte, separate da un'iscrizione dedicatoria:

MAXIMVS FECIT CVM SVIS

Nella parte superiore era rappresentato un personaggio con il capo nimato, caratterizzato da capelli bianchi e barba corta, assiso su un trono, con le mani alzate, vestito di tunica e pallio, fra due agnelli; nella parte inferiore, al centro, all'interno di una sagoma semicircolare, era collocata una figura maschile giovane, volta verso

destra, anch'essa con il capo nimato, i capelli lunghi, la tunica e il pallio; ai lati due personaggi, entrambi barbati, rivolti verso il centro, in atteggiamento di *adlocutio*.

Il *Maximus* nominato nell'iscrizione è uno dei presbiteri legati alla costruzione ed alla decorazione di S. Pudenziana tra l'epoca di papa Siricio (384-398) e quella di Innocenzo I (401-417).

Controverse sono le interpretazioni iconografiche della decorazione musiva scomparsa (per cui si rimanda a PENNESI 2006b), le cui testimonianze documentarie sono state talvolta erroneamente attribuite ad un altro oratorio legato all'edificio di culto, quello di S. Pastore.

Secondo l'interpretazione più accreditata, il personaggio assiso in cattedra fra gli agnelli nella parte superiore doveva essere Pietro, rappresentato in tal guisa per esaltare la sua missione magistrale e il suo ruolo di successore di Cristo; nell'area inferiore, doveva comparire ancora Pietro, insieme a Paolo, ai lati di Cristo *magister*, in una sorta di sintesi iconografica del collegio apostolico.

**Bibliografia**

UGONIO 1588, 165r; BISCONTI 1998-3, p. 51; BISCONTI 2000, pp. 258-259; PENNESI 2006b, pp. 111-113.

\*\*\*\*\*

**S. Croce in Gerusalemme – Cappella di S. Elena**

Nella basilica di S. Croce in Gerusalemme, di fondazione costantiniana, ubicata nell'omonima piazza (Coordinate geografiche: x 12° 51' 58" e y 41° 88' 82"), a quasi 2 metri al di sotto del pavimento attuale dell'edificio attuale si trova un piccolo vano detto Cappella di S. Elena.



Tale ambiente, fra il 424 (anno della salita al trono di Galla Placidia) e il 432 (anno della morte di papa Celestino), fu impreziosito da un mosaico che, in base ad una perduta epigrafe e riportata dal De Rossi, venne commissionato da Galla Placidia e dai figli Valentiniano III e Giusta Grata Onoria, a soluzione di un voto:

REGES TERRAE ET OMNES POPVLI PRINCIPES ET OMNES  
IVDICES TERRAE LAUDENT NOMEN DOMINI  
SANCTAE ECCLESIAE HIERUSALEM VALENTINIANVS PLACIDIA  
ET HONORIA AVGVSTI VOTVM SOLVERVNT

Si può ipotizzare che il mosaico attuale (XV-XVI secolo), realizzato da Melozzo da Forlì o da Baldassarre Peruzzi, ricalchi l'iconografia di quello placidiano. Al centro è collocato un grande clipeo contenente il busto di Cristo benedicente; verso tale medaglione convergono altri quattro medaglioni ovali nei quali sono rappresentati i quattro Evangelisti seduti, ritratti nell'atto di scrivere. Nell'intradosso dell'arcone, compare un trono sormontato dall'Agnello mistico, con ai lati le immagini dei santi Pietro e Paolo.

### **Bibliografia**

DE ROSSI 1857-1888, II, p. 435; BOVINI 1971, pp. 115-117; LONGHI 1995-1996.

\*\*\*\*\*

### ***Basilica di S. Pietro in Vaticano***



Figura 270

L'originaria basilica di S. Pietro, fondata dall'imperatore Costantino, nel corso dei secoli venne impreziosita da donazioni e decorazioni commissionate dai pontefici.

In particolare, papa Leone Magno (440-461) fece realizzare dei mosaici sulla facciata dell'edificio di culto, mosaici che rimasero in opera fino agli inizi del XIII secolo, ossia all'epoca di papa Gregorio IX (1227-1241).

Della decorazione della facciata si ha una testimonianza in una miniatura del Codice Farfense n. 124, foglio 122, conservata all'Eton College di Windsor (Fig. 270): tale codice risale all'ultimo quarto dell'XI secolo. La facciata dell'antica basilica di S. Pietro appare come sfondo delle esequie di papa Gregorio Magno. In base a tale disegno, alla sommità del timpano, all'interno di un clipeo, era raffigurato l'Agnello con il capo nimbato, al cui cospetto comparivano i quattro simboli degli Evangelisti (vitello, uomo alato, leone e aquila) e, ad un livello inferiore, i ventiquattro vegliardi di apocalittica memoria, suddivisi in sei gruppi di quattro ciascuno, su due file, collocati fra le finestre e sulle pareti laterali dei salienti; essi erano raffigurati con il capo cinto da una corona, nell'atto di sollevare coppe sulle mani velate dal pallio.

Il mosaico era accompagnato da un'iscrizione dedicatoria, anch'essa dispersa come il mosaico, ma riportata da De Rossi:

MARIANVS VIR ILL(VSTRIS) EX P(RAE)F(ECTO) <PRAET(ORIO)> ET CONS(VL) ORD(INARIVS)  
CVM ANASTASIA INL(VSTRIS) FE[MINA] EIVS] DEBITA VOTA  
BEATISSIMO PETRO APOSTOLO PERSOLVIT  
QUAE PRECIBVS PAPAE LEONIS MEI  
[PRO]VOCATA SVNT ATQVE PERFECTA

Dall'iscrizione risulta che i committenti dell'opera furono il console Mariniano e la moglie Anastasia, sotto gli auspici di papa Leone I.

Come nell'arco trionfale della basilica di S. Paolo f.l.m., anche nell'antica facciata di S. Pietro in Vaticano, è stata riconosciuta la rappresentazione dell'*aurum coronarium*.

### **Bibliografia**

DE ROSSI 1857-1888, II 10; MATTHIAE 1967, pp. 126-129; BOVINI 1971, pp. 207-208; CHRISTE 1996, p. 75; OPIE 2002, pp. 1831-1833; WISSKIRCHEN 2003, pp. 474-477; BAUER 2004, pp. 163-170; BORDI 2006b, pp. 416-418.

\*\*\*\*\*

### ***Chiesa di S. Eufemia al vico Patricio***



Figura 271

La fondazione di tale edificio di culto, scomparso dal papato di Sisto V (1585-1590), è verosimilmente legata alla memoria del Concilio di Calcedonia, che si tenne nel 451.

Il mosaico che doveva ornare l'abside è testimoniato da un disegno del Ciacconio (Codice Vaticano Latino 5407) riportato da Ciampini (Fig. 271): al centro dell'abside era stante e in atteggiamento orante la vergine e martire calcedonese Eufemia; ella indossava una tunica lunga con maniche, recava sul capo una ricca acconciatura sul capo e un ornamento al collo. Sul suo capo la *Dextera Dei* reggeva una corona d'alloro.

In basso, ai lati della figura, spiccavano due serpenti, rivolti verso di lei, interpretabili come simboli del male e, in particolare, del paganesimo e dell'eresia.

A differenza della Ihm che ipotizzò l'attribuzione della decorazione musiva a papa Sergio (687-701), il mosaico è stato attribuito da Cecchelli alla seconda metà del V secolo, e in particolare alla committenza di papa Leone Magno (440-461), in base alla tipologia delle vesti e degli ornamenti della santa, che richiamano, in particolare, quelli della Figlia del Faraone in uno dei pannelli musivi della navata centrale di S. Maria Maggiore a Roma.

## Bibliografia

LP. I, 375-380; CIAMPINI 1699, p. 118, tav. XXXV; GARRUCCI 1877; CECHELLI 1938; ARMELLINI, CECHELLI 1942, I, pp. 246-247; IHM 1960, p. 156, BOVINI 1971, pp. 209-212.

\*\*\*\*\*

### *Chiesa di S. Andrea in Catabarbara*

La chiesa era situata nei pressi dell'attuale Pontificio Istituto Orientale, sito in Via Napoleone III, nel rione Esquilino.

Coordinate: x 12° 49' 98"  
y 41° 89' 79"

Si tratta della prima chiesa devozionale dedicata ad Andrea apostolo nel territorio urbano di Roma. Nel IV secolo era una basilica privata di proprietà di Giunio Annio Basso, console del 331. Nella seconda metà del V secolo, il generale goto Flavio Valila Teodosio la trasformò in un edificio di culto cristiano dedicato a sant'Andrea; nel catino absidale fece realizzare una decorazione musiva che venne conservata fino 1686, quando l'edificio venne abbattuto.

La chiesa venne trasformata in basilica cristiana all'epoca di papa Simplicio (468-483), come attestava l'iscrizione che accompagnava il mosaico:

HAEC TIBI MENS VALILAE DEVOVIT PRAEDIA XPE  
CVI TESTATA OPER DETVLIT ILLE SVAS  
SIMPLICIVS QVAE PAPA SACRIS COELESTIBVS APTANS  
EFFECIT VERE NVMERIS ESSE TVI...



Figura 272

La chiesa di S. Andrea viene ricordata con l'appellativo di *Catabarbara*, o *Cata Barbara Patricia*, a partire dall'VIII secolo. L'aula, con la sua ricca decorazione, venne demolita nel 1930 per la costruzione del Seminario Pontificio e Studi Orientali in Via Napoleone III.

Il perduto mosaico absidale doveva rappresentare una teofania appartenente alla categoria iconografica della *Missio Apostolorum*, in base a quanto attestano i disegni di Filippo De Wingham di Onofrio Panvinio, dell'Ugonio, del Grimaldi, del Ciampini e di un

anonimo romano del XVII secolo (Fig. 272).

Infatti, al centro del catino absidale doveva spiccare Cristo, con la mano destra in gesto oratorio e con un *volumen* nella mano sinistra: egli, con il capo nimbato, il volto barbato e una veste purpurea, campeggiava su un rilievo da cui sgorgavano i quattro fiumi simbolici del Paradiso, fiancheggiato solamente da sei figure di apostoli, tre per parte, con a capo i *duces* Pietro e Paolo, riconoscibili dalle loro fisionomie e reggenti ciascuno un *volumen*. Gli apostoli, stanti su un prato da cui spuntavano



rose e gigli, indossavano vesti ricche di panneggi ed erano ritratti di tre quarti, in gesti di proclamazione, acclamazione e ascolto, con le teste senza nimbo.

Il santo eponimo della chiesa, Andrea, era collocato nel gruppo alla sinistra di Cristo, subito dopo Pietro.

Particolare e iconograficamente raro risulta, secondo Maria Andaloro (ANDALORO 2002, p. 79), il gesto dell'ultimo apostolo a destra che si porta la mano alla bocca, alludendo al silenzio dei testimoni di fronte alla teofania.

Secondo Matthiae, le figure dovevano essere plasmate con vigoria e spiccare per vivo contrasto delle loro tinte dense e limpide sull'azzurro compatto del fondo (MATTHIAE 1962, pp. 143-147), similmente alla decorazione musiva della cupola del Battistero degli Ortodossi.

## **Bibliografia**

CIAMPINI 1690, p. 242, tav. LXXVI; DE ROSSI 1857-1888, II, p. 436, n. 115; DE ROSSI 1871; ARMELLINI, CECHELLI 1942, pp. 815-817; ENKING 1954; IHM 1960, pp. 154-155; MATTHIAE 1962; WAETZOLDT 1964, pp. 29-30; MATTHIAE 1967; BOVINI 1971, pp. 225-228; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 822; OSBORNE, CLARIDGE 1998; ANDALORO, ROMANO 2002; FOURLAS 2012, pp. 309-310.

*Documentazione grafica*: disegno di anonimo romano del XVII sec., Windsor Castle, Royal Library, inv. 9172; gelatina ai sali d'argento, Fondazione Federico Zeri, Bologna.

\*\*\*\*\*

## ***Chiesa di S. Agata dei Goti in subura***

Tale edificio di culto, ancora esistente e ubicato nel Rione Monti, nell'omonima via Mazzarino 16 (Coordinate x 12° 48' 90"; y 41° 89' 63"), era una basilica ariana che venne riconciliata al culto cattolico verso il 592-593, sotto il papato di Gregorio Magno.

Si tratta dell'unica testimonianza rimasta del culto ariano praticato dalla comunità gota di Roma; tra l'altro, doveva essere il più importante edificio romano ariano.

La decorazione musiva, risalente alla seconda metà del V secolo, venne fatta realizzare a soluzione di un voto, dal generale Flavio Ricimero che fra il 462 e il 470 rivestì la carica di console.

Il mosaico andò distrutto nel 1589; tuttavia, del programma decorativo abbiamo testimonianza da un disegno a colori di Francesco Penna, conservato presso la Biblioteca Vaticana, e da tredici acquerelli realizzati dal Ciacconio, conservati nel Codice Vaticano Latino 5407.

Della Valle ipotizza che la decorazione tramandata dai disegni risalisse a quella fatta eseguire da Gregorio Magno in occasione della conversione della chiesa al culto cattolico, avvenuta nel 592, a ridosso dell'edificazione pelagiana di S. Lorenzo f.l.m.

Infatti, Ciacconio relativamente al mosaico scrisse:

*In aede S. Agatae ad Subura in abside istius ecclesiae sunt Christus et XII Apostoli, sex a dextris et sex a sinistris; quod opus fieri fecit Flavius Ricimerus... quae pictura in mosaico antiquior multo, ut existimo, ipso S. Gregorio Papa.*

Ciampini, in base ai disegni del Ciacconio che riunì graficamente, ricostruì l'insieme della decorazione musiva absidale (Fig. 273).

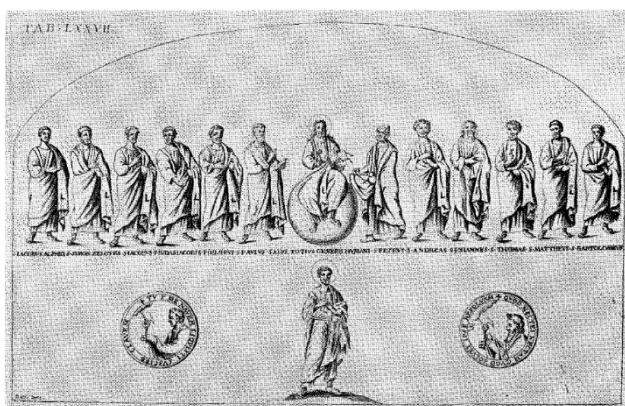


Figura 273

Cristo con il capo cinto da un nimbo era seduto solennemente su un globo simboleggiante l'universo, e reggeva con la mano sinistra un *codex* aperto, mentre teneva la destra in atteggiamento benedicente. Ai lati era schierato il collegio dei dodici apostoli, sei per parte, raffigurati tutti frontalmente, senza nimbo e acclamanti.

Il mosaico era accompagnato dalla seguente iscrizione, riportata dal De Rossi:

FLA. RICIMER VI MAG. VTRIVSQ. MILITIAE  
EXCONSUL. ORD. PRO VOTO SVO ODERNAVIT

## **Bibliografia**

CIAMPINI 1690, p. 250 ss., 271, tav. LXXVII; DE ROSSI 1857-1888, II, 1, p. 438, n. 127; MÜNTZ 1887, p. 66; ZEILLER 1904, pp. 18 ss.; HUELSEN *et al.* 1923; ARMELLINI, CECHELLI 1942, pp. 201-202; IHM 1960, pp. 153-154; WAETZOLDT 1964, pp. 28-29; MATTHIAE 1967, pp. 131-132; BOVINI 1971, pp. 229-236; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 822; ANDALORO, ROMANO 2002; DELLA VALLE 2002, pp. 1663-1664; CANUTI 2007, p. 485.

\*\*\*\*\*

## ***Chiesa di S. Martino ai Monti***



Figura 274

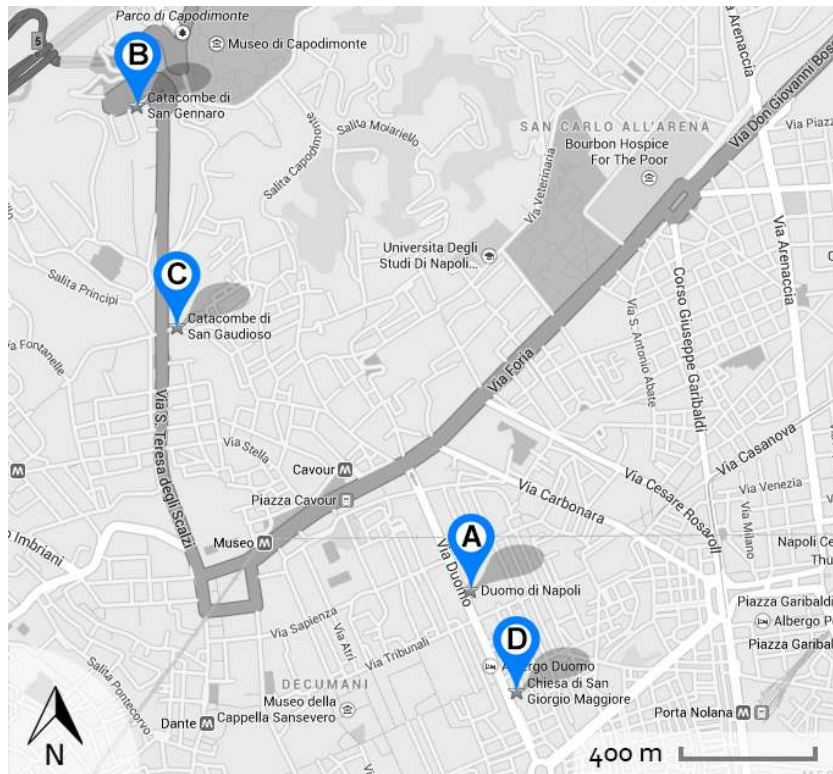
Al di sotto dell'attuale basilica dei Ss. Silvestro e Martino ai Monti, sul Colle Oppio, (Coordinate x 12° 49' 83"; y 41° 89' 44"), si trovano i resti del *Titulus Equitii*, successivamente detto anche *Titulus Silvestri*. Sull'antico *Titulus Equitii*, papa Simmaco (498-514) fece erigere una chiesa sulla cui parete di fondo, all'inizio del VI secolo fece realizzare, nella nicchia della cattedra episcopale, l'immagine di papa Silvestro, al quale era devoto.

Nel tempo, tale mosaico ha subito cospicui danni. Nonostante la caduta di parecchie tessere, sullo strato di calce si distinguono le loro impronte. Di papa Silvestro rimane solo il busto, alquanto frammentario (Fig. 274): egli doveva indossare abiti sacri e reggere un libro aperto con la mano sinistra, mentre con la destra doveva fare un gesto oratorio.

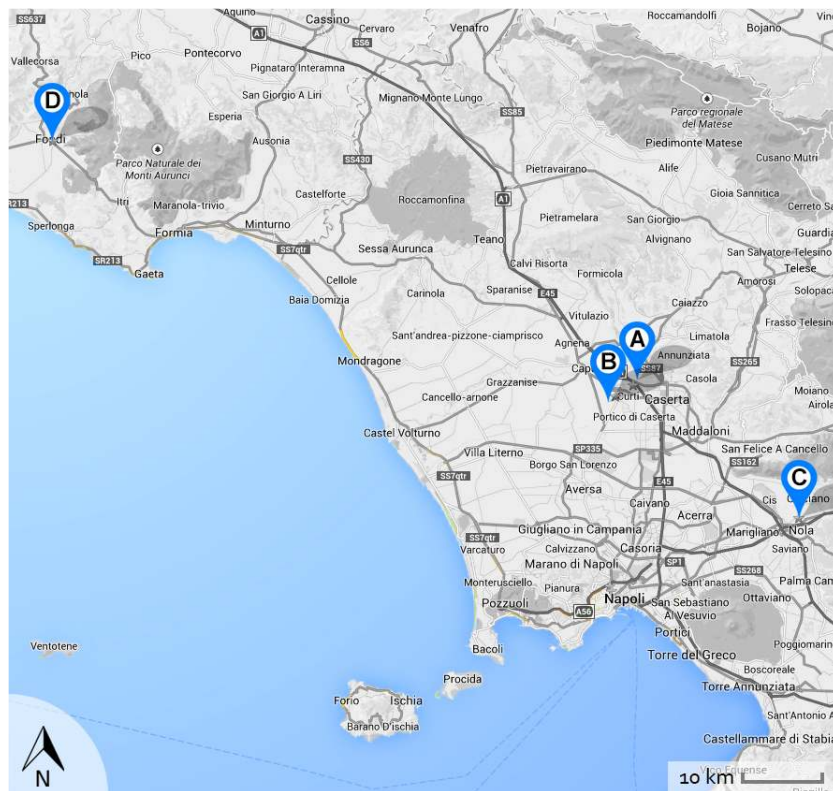
## **Bibliografia**

BOVINI 1971, pp. 237-239.

### III.7 NAPOLI E LA CAMPANIA



Pianta di Napoli: A. Basilica di S. Restituta e Battistero di S. Giovanni in Fonte; B. Catacombe di S. Gennaro; C. Catacombe di S. Gaudioso; D. Basilica Severiana.



Area campana: A. Basilica di S. Prisco e Cappella di S. Matrona; B. Basilica di S. Maria Maggiore; C. Complesso delle basiliche paleocristiane di Nola Cimitile; D. Basilica di Fondi.



### III.7.1 BATTISTERO DI S. GIOVANNI IN FONTE

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Arcidiocesi di Napoli

**Localizzazione:** Italia, 80138 Napoli, Via Duomo 147

Coordinata y: 40° 85' 27"

Coordinata x: 14° 25' 94"

#### **Note storiche**

Il battistero, una delle testimonianze più notevoli della Napoli paleocristiana, è ubicato nell'*Insula Episcopalis* ed è collegato alla basilica costantiniana di Santa Restituta, prima cattedrale della città partenopea, oggi notevolmente modificata rispetto alla struttura originaria e consistente in una delle cappelle del Duomo. Il battistero, a sud dell'abside di Santa Restituta, venne fatto erigere dal vescovo Severo (362-408): si ritiene dunque risalente al periodo tra il 360 e il 400. Nella seconda metà del V secolo nel battistero vennero condotti alcuni lavori commissionati dal vescovo Sotere.

L'edificio è costituito da due ambienti (Fig. 275): un portico a pianta rettangolare e la sala battesimale vera e propria. Quest'ultima ha pianta quadrangolare ed è sormontata da una cupola caratterizzata da una calotta che poggia su pilastri ad L; pareti e cupola sono raccordate da un tamburo ottagonale.

Al centro del battistero è collocata una vasca battesimale circolare del diametro di 2 metri.

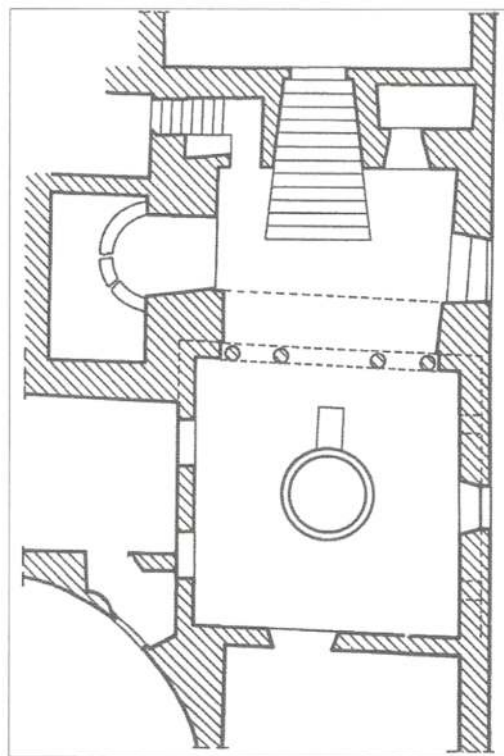


Figura 275

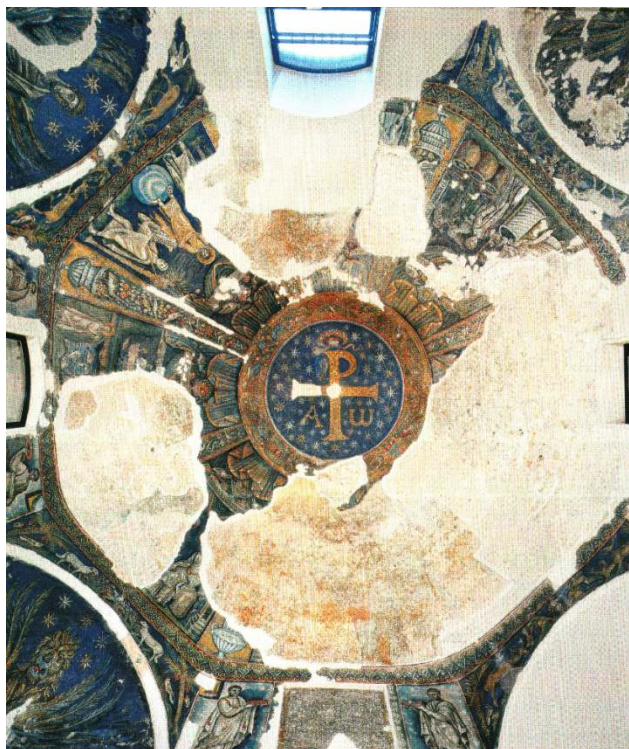


Figura 276

**Cronologia:** fine IV – inizi del V secolo.

#### **Iconografia**

La decorazione musiva della cupola, attualmente piuttosto frammentaria, consta di un clipeo centrale e di otto settori trapezoidali separati da cornici, e a loro volta divisi in due parti, nelle quali sono stati inseriti piccoli gruppi di figure. Lo sfondo presenta una tonalità predominante di blu turchese, verde ed oro.

Secondo il Lazarev, l'iconografia di alcune scene evangeliche risale a fonti siriane, mentre lo stile che dà un'impressione di freschezza, è legato alle tradizioni locali, occidentali (Fig. 276).

#### *Clipeo centrale*

E' il fulcro di tutta la decorazione musiva (Fig. 277). Al centro della cupola, spicca un clipeo punteggiato di settantaquattro di stelle auree, bianche e azzurre ad otto punte, contornate da tessere blu scuro, di diverse dimensioni, che

occhieggiano su uno sfondo blu intenso; ai bordi della superficie sono impiegate tessere più chiare, che conferiscono un'impressione di profondità. Tra le stelle campeggia una croce monogrammatica (*Chrismon*) con le lettere apocalittiche dorate A maiuscola e Ω minuscola sotto ai bracci. La croce presenta le estremità patenti; l'asta verticale è caratterizzata da un riccio volto a destra, a formare la lettera greca *rho*. Al di sopra della croce compare la mano di Dio uscente da nuvolette, nell'atto di reggere una corona di alloro annodata da due nastri, le cui estremità svolazzano a destra e a sinistra. Tra le foglie rosse, bianche e blu spicca una gemma blu incastonata nell'oro.



Figura 277

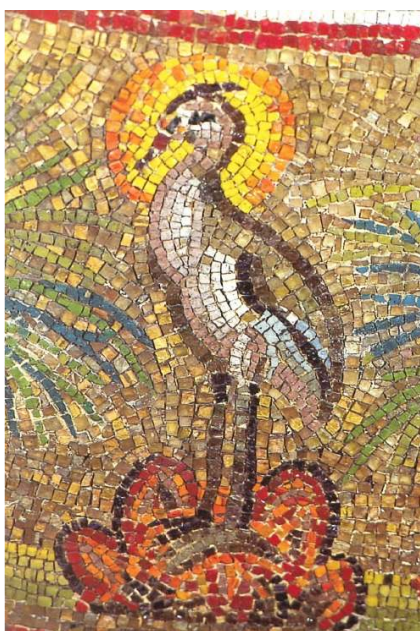


Figura 278

Lo spazio interno della corona è occupato da nuvole rosse, auree e brune.

E' assai ricca e caratterizzata da una viva policromia la fascia che delimita il clipeo, in buono stato di conservazione, a parte la lacuna in corrispondenza con al piede della croce: si tratta di una corona che presenta una decorazione paradisiaca in quattro zone distinte; essa è ornata su sfondo aureo da variopinti uccelli (pavoni e pappagalli), piante tra cui palme dattilifere, canestri e *kantharoi* ricolmi di frutta (uva bianca e rossa, e melagrane) che rappresentano simbolicamente il banchetto divino e la celebrazione eucaristica. Tali elementi convergono, in linea con il braccio verticale della croce, verso una fenice dal capo con nimbo giallo e arancio (Fig. 278), situata su un piccolo poggio, tra due palme: essa è emblema della resurrezione di carattere solare, la cui simbologia, tra l'altro, si lega significativamente al soggetto del clipeo nel quale è compresa. Dal bordo cadono drappaggi blu con filetti dorati e otto ghirlande (Fig. 279).

### Ghirlande

Delle otto ghirlande che si allargano verso il basso dividendo la cupola in altrettanti settori, solamente una è integra. Il bordo è costituito da tre filari di tessere (rosso, bianco e nero); lo sfondo è aureo e da *kantharoi* dalle pance baccellate e a doppia ansa che insistono su un piano verde spuntano festoni ricco di foglie, frutti e uccelli di vari tipi e colori. Nonostante le notevoli lacune, si nota che, pur essendo simili, le ghirlande, nel dettaglio, sono l'una diversa dall'altra.



Figura 279



### *Fascia compresa tra l'ottagono e il quadrato della pianta*

La fascia è caratterizzata da un bordo di tessere rosse e bianche e da uno sfondo rosso bruno sul quale si susseguono volute a S, affrontate e connesse tra loro, rese a tessere gialle e bianche. Gli spazi interni di risulta sono in alternanza blu e verdi.

### *Settori trapezoidali*

Le ghirlande sopra descritte dividono la cupola in altrettanti settori a forma di trapezio, divisi a loro volta a metà. Nelle aree inferiori sono rappresentate scene del Nuovo Testamento, mentre in quelle superiori si ripete il medesimo tema: su una traversa cinerina, ornata da una greca o da un motivo ad ovali troncati e lancette, al di sotto di un drappeggio vi è un *kantharos* colmo di frutta, con ai lati due volatili affrontati (fagiani, coturnici, polli sultani, germani reali).

Segue la descrizione iconografica delle aree inferiori dei quattro settori trapezoidali superstiti.

### *Settore orientale*

E' quasi totalmente perduto. Rimane solo un piccolo frammento in basso a sinistra: la parte inferiore del corpo di un personaggio a piedi nudi, con una tunica chiara decorata da un laticlavio rosso, rappresentato nell'atto di procedere verso destra.

Potrebbe trattarsi della scena del Battesimo di Cristo, similmente a quelle presenti nei medaglioni centrali delle cupole dei battisteri ravennati. In particolare, il lacerto rimasto potrebbe appartenere alla figura del Battista (si veda la ricostruzione proposta da FERRI 2013, p. 78, fig. 34).

### *Settore nordorientale (Fig. 280)*

*Colloquio di Gesù con la Samaritana presso il pozzo di Giacobbe; Miracolo delle Nozze di Cana*  
(Giovanni 4, 5-42; Giovanni 2, 1-11)

Lo sfondo è blu, mentre i personaggi insistono su una fascia di tessere verdi.

A destra sono collocati sei *dolia* (giare) su due file, pieni d'acqua; contravvenendo alle leggi della prospettiva i recipienti in primo piano sono di dimensioni inferiori rispetto a quelli posteriori. Sullo sfondo compaiono due uomini dai capelli chiari, abbigliati con una tunica corta: si tratta di due servitori che portano sulla spalla destra un'anfora di cui versano il contenuto in una giara. Essi non guardano le giare, ma guardano verso il bordo destro del riquadro.

Al centro del riquadro è stante una figura femminile, con i capelli biondi sfumati, con le spalle rivolte verso i due servitori: porta una veste con maniche lunghe e attillate ed una dalmatica con maniche più larghe; la donna si trova presso un pozzo e tiene nella mano destra il manico di un piccolo secchio dorato di forma semicircolare; è rappresentata frontalmente, con il peso del corpo sulla gamba destra, la gamba sinistra flessa, il ginocchio destro sinistro sporgente dall'abito e il braccio sinistro che ricade lungo il corpo.

A sinistra si riconoscono frammenti di avambracci, il busto e il piede sinistro di una figura maschile, facilmente identificabile con Cristo a colloquio con la donna sopra descritta; egli indossa una lunga tunica con laticlavi dorati e pallio e doveva essere rappresentato nell'atto di rivolgere la parola alla sua interlocutrice che, a sua volta, pare voler offrire da bere a Cristo.



Figura 280





Figura 281

*Settore sudoccidentale (Fig. 281)*

*Annuncio della Resurrezione e Pie Donne al sepolcro*  
(Matteo 28, 1-8)

Il settore è in uno stato di conservazione precario. Su uno sfondo blu compare un personaggio assiso su una roccia, rivolto verso sinistra: è privo della testa, della spalla sinistra e della gamba destra e indossa una candida tunica con *clavi* blu scuro; il pallio è ornato dalla gammadia I (*iota*). Con la mano sinistra stringe un rotolo chiuso. Alle sue spalle si riconosce la parte inferiore di un edificio costituito da un muro obliquo.

Di fronte al personaggio è collocata una figura femminile, della quale si conserva parte della testa coperta da un velo e da una fascia bianca sulla fronte; del volto rimane, in particolare, l'occhio sinistro.

*Settore meridionale (Fig. 282)*

*La pesca miracolosa; Pietro cammina sulle acque*  
(Giovanni 21, 1-14; Matteo 14, 22-33)

Il settore comprende due scene, entrambe molto frammentarie. Nella parte inferiore, a sinistra, è presente un uomo stante (Cristo), con il capo nimato; ha il viso ed il braccio destro con la palma aperta, entrambi rivolti verso destra, ossia verso uno specchio d'acqua increspata in cui si distinguono tre pesci di diverse dimensioni e colori e con il dorso profilato da una linea dorata; si riconosce pure la sagoma di un polipo.

L'ambientazione della scena della parte superiore è molto simile a quella della scena inferiore: uno specchio d'acqua circondato da terra su tre lati; sul lato superiore crescono arbusti. La superficie dell'acqua è calma e vi si distingue un unico pesce



Figura 282



Figura 283

arancione e azzurro. Al centro si staglia la metà sinistra di una barca dotata di tre remi (del quarto si vede solo una parte), dalla quale sporge il busto di un uomo in perizoma bianco (tipico dei pescatori), con capelli grigi e volto barbuto (Fig. 283). Ha lo sguardo rivolto verso destra. Diverse sono le ipotesi interpretative delle due scene: *pesca miracolosa*, *Pietro salvato dalle acque da Gesù* oppure una combinazione tra le due scene. In base ad un parallelo iconografico con i pannelli cristologici della basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna, potrebbe trattarsi della *chiamata di Pietro e Andrea*.

### *Settore sudorientale*

#### *Traditio Legis*

Su uno sfondo blu scuro su cui si stagliano nuvole verdi e rosse, si staglia la scena teofanica della *Traditio Legis* (Fig. 284). Cristo, con il volto barbato, il capo nimbato e le vesti auree laticlavate, stante su un globo azzurro sfumato leggermente appiattito, porge a Pietro con la mano destra un rotolo svolto sul quale si legge DOMINVS LEGEM DAT. A destra, Pietro, riconoscibile come di consueto attraverso le proprie caratteristiche iconografiche (capelli e barba canuti), procede verso Cristo, con il corpo proteso in avanti, il ginocchio destro piegato e le mani distese e coperte da un lembo del pallio, allo scopo di ricevere il cartiglio. Sulla spalla sinistra reca il bastone crucifero, la cui estremità superiore è piegata a forma della lettera greca *rho*. Alla spalle di Pietro si è conservata integra una palma dattilifera, dal tronco snello, dalla corteccia tipicamente squamata e dalle foglie pennate a raggiera. Il lato sinistro della scena è molto frammentario: di quella che doveva essere la figura di Paolo rimangono solamente i piedi e la parte inferiore della veste. E'



Figura 284

visibile, inoltre, la base di una seconda palma, simmetrica rispetto a quella dietro a Pietro. Secondo Maria Andaloro, la scena frammentaria di *Traditio Legis* sarebbe una “replica” di quella dell’originaria basilica di S. Pietro (ANDALORO, ROMANO 2002, pp. 82-83).



### *Nicchie concave angolari del tamburo*

Sono qui raffigurati su uno sfondo blu scuro i quattro esseri viventi dell'Apocalisse (Fig. 285-286-287).



Figura 285



Figura 286



Figura 287

A Sud-Est, su uno sfondo blu ornato da cinque stelle ad otto raggi, simili a quelle del clipeo centrale, compare da nuvole variopinte l'Uomo alato, abbastanza ben conservato, a parte una lacuna in corrispondenza della spalla destra: egli è ritratto di tre quarti, ha il volto imberbe, i capelli corti che scendono sulla fronte.

Nella nicchia di Sud-Ovest è raffigurato il leone, in posizione frontale: anch'esso spunta dalle nuvole e si staglia su un cielo stellato; ha gli occhi di grandi dimensioni e spalancati, le orecchie drizzate, una folta criniera e le fauci ben aperte, a mostrare denti aguzzi e lingua rossa.

A Nord-Est rimangono solo esigui lacerti del Toro, in un contesto del tutto simile a quello degli Esseri già descritti: dell'animale si riconoscono gli occhi e il muso con grandi narici.

Della nicchia nordoccidentale, che doveva essere occupata dall'aquila, non resta nulla.

Conformemente al testo dell'Apocalisse di S. Giovanni (Ap 4, 7-8) gli Esseri Viventi sono muniti di tre paia d'ali e non presentano il capo nimbo.

Le nicchie sono circondate da una cornice costituita da gemme ovali e rettangolari su uno sfondo dorato.

Nella parte inferiore, il tamburo è contornato da un bordo piuttosto frammentario, le cui caratteristiche si distinguono chiaramente al di sotto delle nicchie occupate, rispettivamente dall'Angelo e dal Leone: rettangoli dal fondo alternativamente più chiaro e più scuro, in cui sono iscritte gemme a mezza luna.

### *Estradossi delle nicchie*

Qui sono rappresentate scene bucoliche, simili a due a due (Fig. 288). Sullo sfondo blu indaco sono rappresentati due animali affrontati con al centro un pastore in posizione frontale. In corrispondenza della nicchia sudorientale il pastore è circondato da due cervi che si abbeverano a due sorgenti che sgorgano da rocce coperte da erba. Ai piedi porta le *fasciae crurales*. La scena è incorniciata da due palme, mentre a terra sono posati due uccelli con il capo rivolto a beccare i frutti delle palme stesse; mentre un terzo uccello vola al di sopra dei cervi. Una scena simile è rappresentata in corrispondenza della nicchia nordoccidentale: in questo caso il pastore ha le gambe incrociate, la testa inclinata e si appoggia su un bastone.



L'estradosso della nicchia nord-orientale è piuttosto frammentario: presenta al centro un pastore stante, con tunica corta dotata di maniche e cintura, ornata da *clavi* e fasce nere, e con *fasciae crurales* ai piedi; reca sulle spalle una pecora tenuta dalle zampe. E' circondato da arbusti fioriti e affiancato da ovini affrontati. Anche in questo caso, le palme racchiudono il riquadro.



Figura 288

#### Pannelli del tamburo

Degli otto personaggi che dovevano essere originariamente rappresentati nei pannelli del tamburo, solo quattro si sono conservati integri, mentre di un quinto restano soltanto parte della testa e delle spalle (Fig. 289); di un sesto si riconosce un frammento della corona. Sono tutti profilati da una fila di tessere rosse e da una di tessere bianche. Sul lato Est, si conserva solo parte del personaggio di sinistra: si staglia su uno sfondo blu, ha i capelli chiari ed una barba folta; lo sguardo è rivolto verso destra. Indossa una tunica chiara attraversata da *clavi* blu.



Figura 289

Sul lato Nord, sono scomparsi entrambi i riquadri.

Lungo il lato Ovest si sono conservati entrambi i personaggi: i due si rivolgono l'uno all'altro e reggono corone. La figura di destra ha il volto giovanile imberbe e i capelli corti e castani; sulla tunica chiara si riconosce la gammadia I (*iota*) su ogni lato. Le sue braccia sono protese in avanti e reggono una corona d'oro contornata di rosso, sulla quale spicca una gemma azzurra incastonata in una montatura aurea. Il personaggio di sinistra, anch'egli con corona, è integro ed è in posizione speculare rispetto al primo; i *clavi* della sua tunica sono rossi e riporta la gammadia L. Nell'angolo sinistro del riquadro è rappresentata una finestra sul cui davanzale poggia un rotolo chiuso.

Sulla parete meridionale i personaggi sono ritratti entrambi in posizione frontale; la figura di destra è giovane imberbe e ha lo sguardo rivolto verso l'alto; ha il braccio destro alzato e reca la corona in mano, dalla quale pendono due nastri gialli. La mano sinistra non è visibile, in quanto tenuta sotto il pallio che reca la gammadia L. Sul fondo del riquadro è visibile una finestra con una tenda raccolta

lateralmente. A sinistra, è rappresentato un pilastro con la base modanata, sul quale poggia un consistente *volumen* aperto.

L'ultimo personaggio, a sinistra, ha il volto barbato, la tunica ornata da clavi blu e il pallio con la lettera I; tiene la corona davanti a sé.

Tali personaggi sono stati definiti come gli *athletae Christi*.

### **Iconologia**

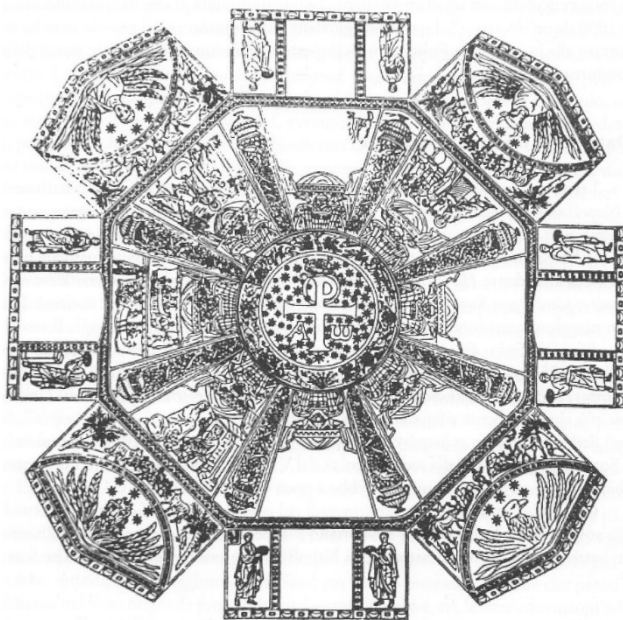


Figura 290

L'intera decorazione musiva s'inserisce perfettamente in quel contesto ideologico che si profila già a partire dall'età teodosiana, in base al quale l'arte paleocristiana viene permeata di materia apocalittica, con la conseguente affermazione di raffigurazioni dall'intensa valenza escatologica. E, in quest'ottica, il clipeo centrale risulta quanto mai adatto ad esaltare al massimo grado il soggetto che contiene (Fig. 290). Gli episodi tratti dal Vangelo si adattano perfettamente alla funzione battesimale dell'edificio e alla preparazione dei catecumeni al rito, anche per la presenza dell'acqua, vero e proprio *fil rouge* dell'intero programma musivo: tutti esprimono i concetti di remissione dei peccati e di rigenerazione spirituale. Anche l'episodio dell'Annuncio alle Pie Donne si lega, seppur indirettamente, al Battesimo, poiché, in base alla *Lettera ai Romani* di Paolo, si può stabilire un

parallelismo tra la morte e la resurrezione fisica di Cristo e la morte e la resurrezione spirituale del neofita.

Anche la presenza della *Traditio Legis* in questo contesto si lega alla Resurrezione.

La scena rappresentata nel riquadro orientale doveva essere, assai verosimilmente, il Battesimo di Gesù nel Giordano, metafora dell'identificazione tra il battezzando e Cristo.

Devono essere interpretate in relazione al Battesimo anche le immagini simboliche che accompagnano gli episodi del Vangelo.

La croce monogrammatica allo zenit della cupola si può considerare come la *crux invicta* che secondo Giovanni Crisostomo è, attraverso il battesimo, prefigurazione del Regno di Cristo (Giovanni Crisostomo, *Catechesi Battesimale*, II, 4).

Le stelle che trapuntano il cielo all'interno del clipeo richiamano il concetto di illuminazione, in quanto chi è battezzato è "illuminato nella mente". Il cielo stellato, rappresentato anche nelle nicchie occupate dai quattro Esseri Viventi, si lega alla tematica apocalittica.

L'anello in cui è iscritto il cielo stellato e le cornici che dividono i compartimenti della cupola, così ricchi di vegetazione e di volatili richiamano l'*habitat* paradisiaco, raggiungibile attraverso il Battesimo.

In particolare, i pavoni richiamano i concetti di eternità e di divinità e dunque di immortalità.

Esprimono una significativa valenza simbolica anche i frutti come uva e melograni.

Fondamentale è inoltre la presenza della fenice ricollegabile all'idea di resurrezione. Essa è in questo contesto legata alla palma, che esprime, essendo sempreverde, il concetto di eternità.

Il Buon Pastore, soggetto iconografico appartenente al repertorio iconografico tardoantico, richiama la salvezza offerta dal Paradiso, in diretto collegamento con il Salmo XXII: tale significato soteriologico si ravviva in relazione al contesto battesimale: attraverso il Battesimo, infatti, i fedeli diventano nuovi membri del gregge del Buon Pastore stesso.

In due delle scene pastorali, al posto delle pecore sono raffigurati due cervi: la loro rappresentazione, come nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, trova giustificazione nel Salmo XLI. (FERRI 2013, pp. 29-44 e *ivi* bibliografia).

### **Committenza**

La realizzazione dei mosaici si deve verosimilmente al dodicesimo vescovo di Napoli, Severo, che, secondo il *Chronicon episcoporum neapolitanorum* ed il *Catalogus episcoporum neapolitanorum* dovette guidare la comunità cristiana partenopea in un'epoca (tra il IV e il V secolo, più precisamente tra il 362 o il 363 e il 408 o il 409), in cui non tutti (né gli aristocratici, né il popolo) avevano ancora aderito al cristianesimo e in cui, inoltre, si stava diffondendo l'eresia ariana.

### **Maestranze**

Secondo Bologna, l'opera è stata ideata da un unico maestro e realizzata da un'*équipe* di mosaicisti; in alcune scene evangeliche si è riconosciuta la mano di un artista diverso dal resto della decorazione (BOLOGNA 1993, pp. 186-189). Maier ha messo in evidenza che le varie scene sono state eseguite da diversi artisti sotto il coordinamento di una sola persona.

### **Iscrizioni**

Sul cartiglio consegnato da Cristo a Pietro:  
DOMINVS LEGEM DAT

### **Tessere**

Le tessere sono in prevalenza di pasta vitrea.

### **Stato di conservazione e restauri**

**Inizi XIV secolo:** affrescatura delle teste del Redentore e della Vergine sui tompagni delle finestre nord e sud.

**1576-1647:** interventi di restauro di cui non si hanno notizie dirette.

**1845-1847:** un grafico di Parascandolo testimonia l'integrazione a fresco delle lacune del mosaico eseguita tra il XVI e il XVII secolo. Egli ricorda le critiche condizioni in cui versavano i mosaici.

**1849:** Loreto mette in evidenza che i mosaici erano stati coperti con affreschi nel XVI secolo.

**1883:** Müntz giudica cinquecentesche o seicentesche le integrazioni a fresco.

**1887:** vengono riparate le coperture, grazie al finanziamento del Ministero della Pubblica Istruzione.

**1896-1898:** si esegue una revisione delle coperture; vengono eliminate del tutto le ridipinture realizzate ad integrazione delle lacune musive. Viene dato l'incarico del restauro del mosaico ai mosaicisti Cherubini e Valenti dell'Ufficio Regionale di Roma. Sono esigui i dati sulle tecniche di tale restauro. Si sa che vennero fissate le tessere smosse e che le zone cadenti della superficie vennero assicurate tramite grappe di rame. Da una fotografia del 1898 si vede che il settore con le *nozze di Cana* e con la *Samaritana al pozzo* era uno dei più compromessi e dove quindi fu necessario applicare grappe di rame.



Le lacune più piccole e alcune di quelle medie vengono integrate con finte tessere di malta composta da calce e da polvere di tufo.

**1938:** la Curia di Napoli denuncia alla Regia Soprintendenza della Campania infiltrazioni d'acqua nel Battistero, dovute allo stato precario delle coperture. Non vengono presi provvedimenti per mancanza di fondi.

**1959:** viene fatto un nuovo appello alla Soprintendenza, mettendo in guardia sul pericolo di deterioramento dei mosaici, a causa delle cattive condizioni del tetto. Pur mancando i fondi necessari, la Soprintendenza si impegna ad eseguire le prime opere di riparazione necessarie.

**1961-1963:** vengono effettuate perizie da parte della Soprintendenza per il restauro del Duomo e insieme del Battistero, ma non venne intrapreso alcun lavoro.

**1964-1965:** la Commissione Diocesana di Napoli denuncia nuovamente lo stato critico della superficie musiva della cupola, a causa delle infiltrazioni d'acqua. Grazie al finanziamento dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo viene effettuato un intervento di sistemazione ad opera della Cooperativa Marechiaro: si tratta di un intervento di pulitura, di chiusura di fessure del tetto e della sostituzione di alcune tubazioni.

**1966-1968:** l'architetto Di Stefano progetta il restauro complessivo del Duomo; il progetto viene presentato dal Provveditorato alle Opere Pubbliche e riceve i finanziamenti da parte della Cassa per il Mezzogiorno nel 1968 (400 milioni).

**1969-1972:** l'impresa Cingoli realizza i lavori di restauro, tra cui la copertura del tetto con lamine di piombo. Non viene tuttavia effettuato alcun intervento sui mosaici, che versano anzi in condizioni assai precarie. Vengono strappati gli affreschi trecenteschi sui tompagni delle finestre nord e sud.

**luglio 1989- aprile 1990:** in occasione degli ultimi restauri, si è cercato di migliorare la ventilazione tramite l'installazione di nuovi infissi, per far fronte all'umidità che aveva provocato rigonfiamenti, distacchi, alterazioni della superficie musiva. E' stato consolidato e pulito il mosaico frammentario del pennacchio nordorientale, con il simbolo dell'evangelista Luca. Anche i pennacchi con l'angelo e il leone sono stati consolidati e puliti, eliminando le vecchie stuccature ed integrazioni, cosa che ha consentito il recupero di cospicui frammenti di mosaico originale. Sono state eliminate le grappe di rame applicate nel corso del restauro tardo-ottocentesco.

Sono stati sottoposti a pulitura anche i mosaici della calotta che presentavano il distacco della cartellina nelle tessere auree.

Sono state colmate lacune puntuali, di una o due tessere, con tessere originali, rinvenute in un deposito di materiale di scarto, scavato in prossimità del cornicione d'imposta.

## **Bibliografia**

PARASCANDOLO 1847; DE BRUYNE 1957; BOVINI 1959; MAIER 1964; AMBRASI 1967; LAZAREV 1967, pp. 39-40; PARISET 1970; DI STEFANO 1975; FARIOLI 1978; BISCONTI 1979; DE CASTRIS 1992; CUCCO 1992; PICCIOLI, PALUMBO 1992; BOLOGNA 1993, pp. 171-275; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 826; BISCONTI 1997; BISCONTI 1998-2; BISCONTI 2001; ANDALORO 2002; DELLA VALLE 2002, p. 1679; GANDOLFI 2002; HERNÁNDEZ 2004; CANUTI 2007, p. 485; MAZZEI 2007; BISCONTI 2012; FERRI 2013.

### III.7.2 CATAcombe DI S. GENNARO

**Condizione giuridica:** proprietà della Chiesa di Napoli.

**Localizzazione:** Italia, 80136 Napoli, Rione Sanità, Via Tondo di Capodimonte, 13

Coordinata x: 14° 24' 75"

Coordinata y: 40° 86' 54"

#### **Note storiche**

La catacomba di S. Gennaro è composta da due livelli non sovrapposti. Tra la fine del II e gli inizi del III secolo venne utilizzato e ampliato un ambiente originario detto “vestibolo inferiore”; dopo il III secolo si svilupparono gli ambulacri della catacomba inferiore, in base ad un orientamento di scavo orizzontale. La catacomba superiore ebbe origine da una prima area di sepoltura, denominata oggi “vestibolo superiore”, nota per gli affreschi della volta del II secolo.

La catacomba superiore è caratterizzata dalla piccola “cripta dei Vescovi” e dalla *Basilica maior*, vera e propria basilica sotterranea, derivata dalla trasformazione dei vicini ambienti, necessaria quando nel V secolo vennero traslate le spoglie di san Gennaro.

In base al *Chronicon Episcoporum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae XVI*, (ed. B. Capasso, Napoli 1881, p. 170), si sa che fu il vescovo napoletano Giovanni I a far costruire un oratorio per collocare i resti del martire Gennaro.

Quest'ultima basilica, scavata nel tufo, è a tre navate ed è decorata da numerosi affreschi di V e VI secolo.

La “cripta dei Vescovi”, sorta presso la tomba di san Gennaro, rivestì la funzione di camera sepolcrale per diversi presuli della chiesa napoletana del V e del VI secolo.

Negli anni '70 del Novecento furono condotti scavi a destra del sacello, nella catacomba superiore, sotto la direzione di U.M. Fasola, per la Pontificia Commissione di Archeologia Sacra. In tale occasione, la cripta dei vescovi venne liberata completamente dalla terra: essa si presentava come un alto cubicolo, illuminato da un lucernaio, e caratterizzato da otto arcosoli dei quali quattro decorati a mosaico, altri ad affresco ed altri ancora più semplici senza decorazioni.

Sullo zoccolo doveva trovarsi una decorazione ad *opus sectile*, fino all'apertura degli arcosoli, come si evince dai marmi rinvenuti durante lo scavo.

**Cronologia:** 432 (quando Giovanni sistemò le spoglie di Gennaro nella catacomba) – inizi VI secolo.

#### **Iconografia**

Tutti gli arcosoli presentano il medesimo schema: una croce sulla chiave dell'arco e, sul fondo della nicchia, l'immagine clipeata di rosso e di blu del vescovo defunto, circondata da motivi floreali quadripetali o da racemi di uva o di acanto che si sviluppano da due cornucopie collocate al di sotto dei clipei (Fig. 295). I vescovi indossano la toga, benedicono con la mano destra e reggono il *volumen* con la sinistra.

Il primo arcosolio, in ordine cronologico, quello di fondo, contiene la tomba di Giovanni I, morto nel 432, ritratto con un volto malinconico, mentre l'ultimo i resti di Giovanni II, detto il Modesto, defunto nel 555. Oltre ad un vescovo non identificato, caratterizzato da tratti somatici affilati, è rappresentato il cosiddetto “ospite africano”, ossia il vescovo di Cartagine Quodvultdeus, cacciato dal re vandalo Genserico, giunto fortunatamente per mare a Napoli e morto ivi nel 451: egli presenta la pelle scura e caratteri somatici che indicano la sua provenienza nord-africana.

I clipei mosaicati contengono busti di personaggi assimilabili nell'atteggiamento e nell'abbigliamento a quelli rappresentati nelle edicole numerate della sala ipogea antistante denominata “basilica dei

vescovi”. A differenza di questi ultimi, tuttavia, non hanno il nimbo e si distinguono per una forte caratterizzazione fisiognomica.

Su uno sfondo giallo con effetti di doratura, Giovanni I è ritratto come un uomo anziano, dal volto allungato e scarno, dall’espressione solenne (Fig. 291); lo sguardo è obliquo e rivolto verso l’alto, ha rughe di atteggiamento e gli occhi incavati, le orecchie sporgenti e il naso lungo. Indossa una tunica grigia ed un pallio del medesimo colore. È in posa “filosofica”: nella mano sinistra regge un codice chiuso, mentre con la mano destra benedice; ha barba e baffi brizzolati.

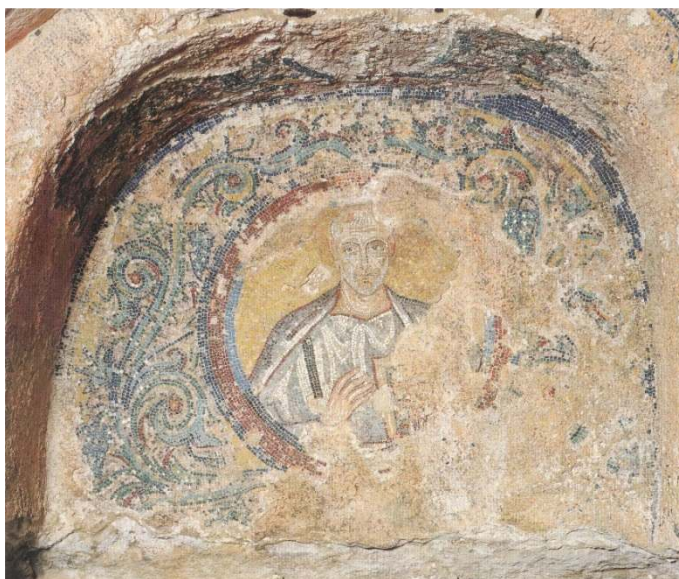


Figura 291

A destra della tomba del vescovo si apre un altro arcosolio mosaicato: qui compare un uomo dallo sguardo ancora più patetico rispetto a quello precedente, sempre all’interno di un clipeo; egli regge un codice evangelico sulla cui copertura sono rappresentati i simboli alati degli Evangelisti, sotto forma di tetramorfo attorno ad una croce, resi con grande perizia. Il viso dell’uomo è scuro ed emaciato, caratterizzato da grandi occhi, labbra pronunciate, naso aquilino a guance scarne (Fig. 292). Si tratterebbe di Quodvultdeus, vescovo cartaginese morto esule a Napoli nel 451, in seguito alle persecuzioni dei Vandali di Genserico.

Il colore scuro della pelle e per i caratteri somatici che ne denotano la provenienza nord-africana. Il suo ritratto, su uno sfondo aureo le cui tessere hanno perduto la cartellina, viene considerato come il più curato dal punto di vista esecutivo e stilistico. Egli indossa una tunica bianca con clavi scuri, ha gli zigomi sporgenti e grandi occhi espressivi che fissano lo spettatore attraverso uno sguardo triste, pensoso e nello stesso tempo severo.



Figura 292

Come si vede dall’immagine, la volta dell’arcosolio era ornata al centro da un ulteriore clipeo molto frammentario, contenente una croce latina aurea da cui pendevano le lettere apocalittiche A e Ω.

Alla sinistra di Giovanni I, è collocato un altro arcosolio che si distingue dagli altri per essere a calotta, anziché a lunetta: il personaggio che occupa il clipeo, alquanto frammentario, quasi del tutto privo delle tessere di sfondo, non è identificabile: è anziano, ha lineamenti marcati e tiene il rotolo come se dovesse pareggiarne i bordi (Fig. 293). Presenta un volto triangolare, con occhi chiari a mandorla e barba bianca appuntita. A tale vescovo o a quello dell’arcosolio più alto, nella parte più elevata della catacomba (Fig. 294), si può attribuire l’identità di Giovanni II, fondatore della basilica di S. Lorenzo e committente del restauro dell’abside della basilica Stefania (entrambe ubicate a Napoli), a capo della diocesi partenopea negli anni centrali del VI secolo.





Figura 293



Figura 294

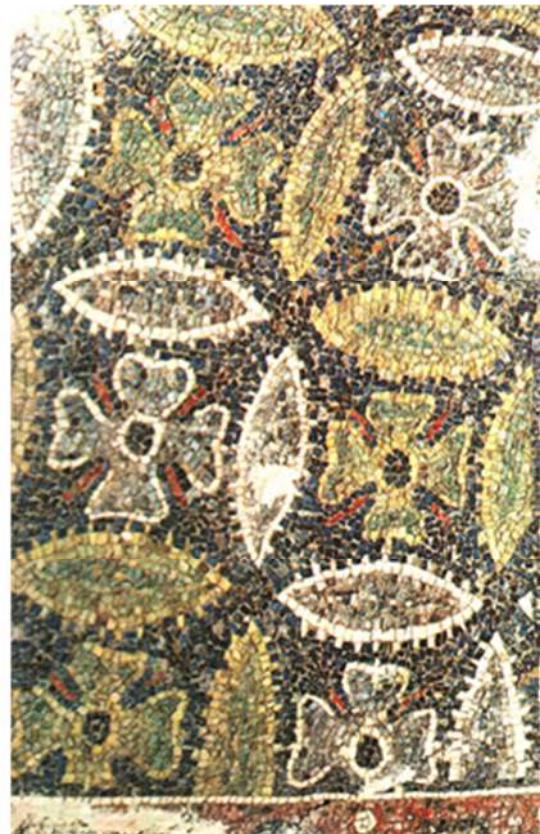
### **Iscrizioni**

Lungo lo spazio dell'estradosso dell'arcosolio di Giovanni I, reso a lettere gialle su fondo azzurro, corre un'iscrizione frammentaria che conferma l'identità del personaggio:

S(AN)C(TU)S IOHAN[NES]



Figura 295



**Committenza**: vescovi napoletani.

**Maestranze**: campane.

### **Strati di sottofondo e tessere**

La malta di allettamento è costituita da sabbia, polvere di marmo e calce, con inclusi fittili, per il riempimento e l'assetto della tessitura musiva.

Le tessere hanno la faccia irregolarmente quadrata e sono in pietra dura di vario colore, in pasta vitrea colorata e pasta vitrea con lamina d'oro.

### **Stato di conservazione e restauri**

Il mosaico di Giovanni I si presenta in uno stato di degrado notevole, per via dei sali rilasciati dai supporti murari e tufacei, che ricoprono le tessere. L'azione dei sali è stata aggravata dalla sigillatura delle tessere con resina sintetica, applicata al momento della scoperta. Sono state inserite anche grappe di rame, per garantire una migliore adesione di alcuni settori del mosaico.

**1991-1994:** restauro eseguito su tutti gli arcosoli mosaicati, da Ciro Nastri, sotto la guida di Giovanni De Pasquale, Ispettore delle catacombe della Campania, per la Pontificia Commissione di Archeologia Cristiana. Sono stati asportati i materiali dannosi e le grappe metalliche, ripristinando l'aderenza della malta di allettamento, con iniezioni di malta idraulica negli interstizi del tessuto musivo. Sono state inoltre rimosse le sigillature in cemento, sostituite da malte a base di calce, sabbia e polvere di marmo; infine, sono state consolidate le tessere disgregate dall'allettamento tramite infiltrazioni di silicato di etile in soluzione alcolica.

In occasione di tali restauri, si è rimessa in luce la didascalia che rileva l'identità del vescovo Giovanni I.

### **Bibliografia**

FASOLA 1973-1974; FASOLA 1975; FASOLA 1986; CIAVOLINO 1993; BISCONTI 1995; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 821; ANDALORO, ROMANO 2002; MACKIE 2003, p. 137, FOURLAS 2012, pp. 315-332.



### III.7.3 CATAcombe DI S. GAUDIOSO

**Condizione giuridica:** proprietà della Chiesa di Napoli.

**Localizzazione:** Italia, 80136 Napoli, Rione Sanità, Discesa Sanità, 14

Coordinata x: 12° 24' 89"

Coordinata y: 40° 85' 94"

#### **Note storiche**

Dalla basilica di S. Maria della Sanità si accede alla catacomba di san Gaudioso, vescovo di Abitinia, nell'Africa settentrionale, giunto a Napoli probabilmente nel 439 in seguito alla persecuzione dell'ariano re dei Vandali Genserico. Egli venne deposto nel cimitero eponimo nel 452-453.

La catacomba si sviluppa su due piani, con cappelle disposte ai lati di un asse, l'ambulacro principale, lungo 25 metri e largo 3. I *cubicola* con arcosoli e decorazioni di V-VII secolo sono rettangolari, con lati che misurano da un massimo di 6,45 metri ad un minimo di 2,60.

**Cronologia:** V-VI secolo.

#### **Iconografia**



Figura 296

Il cubicolo di S. Gaudioso, collocato nel piano inferiore, sul lato destro, caratterizzato da quattro pile di sei loculi ciascuna, presenta lacerti musivi nella calotta di fondo e un'iscrizione frammentaria sull'estradosso. Dalle poche tracce dei mosaici restano esigue tracce dalle quali si evince che originariamente doveva esservi il santo con il capo nimbato all'interno di un clipeo, su un fondo di racemi e foglie (Fig. 296).

Nell'ambulacro centrale, nel cubicolo secondo a destra dopo quello di S. Gaudioso, è presente un arcosolio mosaicato sulla parete centrale. Il mosaico, alquanto frammentario, poggia su una fascia a fondo rosso, orlata di bianco perlaceo, con all'interno pietre gemmate di forma ovale e rettangolare, alternate a grosse perle. L'arcosolio presenta il fondo turchino di una tonalità meno intensa rispetto all'arcosolio di S. Gaudioso. In basso, al centro, è raffigurato un *kantharos* ansato con larga base a piede triangolare di tasselli dorati; la coppa del calice è scanalata (Fig. 297). Dal *kantharos* fuoriescono due fusti di vite con numerosi tralci, foglie e grappoli bianchi e rossi. Su tali tralci poggiano volatili, tra i quali si distingue una colomba. Accanto al calice compaiono quattro pavoni in pose diverse. Anche l'estradosso doveva essere ornato a mosaico, come testimoniano i frammenti di una figura orante a mezzo busto.



Figura 297



Nel cubicolo primo a sinistra della parete di fondo sussiste un altro arcosolio mosaicato (Fig. 298).

Su uno sfondo bianco, all'interno di un clipeo circolare riempito con tessere rosso scuro si staglia una croce latina dai cui bracci trasversali pendono le lettere apocalittiche  $\alpha$  e  $\omega$ . Sul clipeo poggia un volatile, verosimilmente una colomba o un'aquila, con una *bulla* al collo e le ali spigate verso l'alto a reggere una croce gemmata. Ai lati dello stesso medaglione sono collocati due agnelli rivolti verso la croce, circondati da una



Figura 298

decorazione vitinea che si sviluppa nell'intradosso, nel quale sono rappresentati due vasi da cui fuoriescono volute simmetriche con grappoli e foglie.

Dove mancano le tessere, si vede che la malta era stata dipinta per guidare il lavoro del mosaicista (rosa sotto le tessere bianche, turchino sotto le tessere rosse).

### **Iconologia**

Nel cubicolo del cosiddetto *Trionfo della Croce* la croce, le lettere apocalittiche gli agnelli e l'aquila, motivi, ampiamente attestati e associati variamente tra loro a che nella scultura e nelle arti sontuarie, in diversi luoghi e tempi, sono qui riuniti in un'unica rappresentazione. Attraverso tale immagine viene esaltata la vittoria di Cristo sulla morte, enfatizzata dalla presenza dell'aquila, simbolo della resurrezione. Tale tipo di raffigurazione testimonia le influenze sulla città partenopea da parte dell'Africa settentrionale e dell'area orientale ed egiziana, dove sono frequenti simili iconografie.

### **Iscrizioni**



Figura 299

Nell'estradosso del cubicolo di S. Gaudioso (Fig. 299):

HIC REQVIESCIT IN PACE S(AN)C(TV)S  
CAVDIOSVS

EPISC(OPVS) QVI VIXIT ANNIS [...] DIE  
VI KΛEN [...]

### **Tessere**

Nel mosaico del *Trionfo della croce* si nota un uso di materiali poveri, quali terracotta e pietra calcarea, con rare inserzioni di pasta vitrea e di marmo, in una gamma di colori ridotta che, in contrasto tra loro, creano comunque un effetto di vivacità.

### **Stato di conservazione**

Tutti i mosaici della catacombe sono caratterizzati da un precario stato di conservazione. In particolare, in gran parte perdute sono le tessere della croce nel cubicolo del lato sinistro, anche se la decorazione è ricostruibile dalle tracce di colore visibili sulla malta; perdute sono anche le tessere della *bulla* e del contorno della testa del volatile.

In passato le lacune di tale mosaico sono state integrate con malta.

### **Bibliografia**

BELLUCCI 1934; ROTILI 1969, p. 901; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 821; AMODIO 2006; AVILIO 2009.

### III.7.4 CAPUA, CHIESA DI S. PRISCO, CON ANNESSA CAPPELLA DI S. MATRONA (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Capua

**Localizzazione:** Italia, Campania, S. Maria Capua Vetere, S. Prisco, Via Pola (Fig. 300)

Coordinata x: 14° 28' 07"

Coordinata y: 41° 08' 77"

#### **Note storiche**

La cappella è localizzata al termine della navata destra della basilica di S. Prisco; si presenta come un sacello sepolcrale a pianta quadrata, con volta a crociera, che iconograficamente si avvicina ad una croce. Esso dovette accogliere, secondo la leggenda, il corpo di Matrona, principessa di Lusitania, devota di san Prisco che l'aveva guarita da una malattia. La sua fondazione risale alla prima metà del V secolo ed è probabilmente legata alla figura di Simmaco, vescovo di Capua (424-439), influenzato da Paolino di Nola. La dedicazione originaria doveva essere alla Vergine *Theotokos*, il cui culto era stato proclamato nel concilio di Efeso nel 431.



Figura 300

Per le fonti e la documentazione sul sacello, si veda OLIVIERI FARIOLI 1967, pp. 268-269, nota 3.

Fino a poco dopo la metà del XVIII secolo nell'abside e nella cupola di S. Prisco dovevano trovarsi mosaici antichi.

**Cronologia:** prima metà del V secolo: 424-439 (cappella)  
VI secolo (mosaici scomparsi della chiesa)

#### **Iconografia**

La decorazione musiva riveste le pareti superiori del sacello: lunette, sottarchi e volta a crociera.

*Volta a crociera della cappella* (Fig. 301)

Al centro della volta funge da elemento di raccordo un clipeo frammentario verso cui convergono quattro fusti di palma resi naturalisticamente con toni di verde e marrone e lumeggiature d'oro; le chiome delle palme da cui pendono grappoli di datteri, si aprono in alto, senza sfiorare il clipeo centrale. Il clipeo è costituito da un motivo a greca bianco su fondo oro, conservatosi solo per un terzo circa: esso doveva essere occupato probabilmente da un motivo simbolico, "perno semantico e strutturale" della volta, dunque, verosimilmente, dall'Agnello Mistico o da una croce (come nel battistero



Figura 301



di San Giovanni in Fonte a Napoli, o come nelle scomparse decorazioni delle basiliche di Cimitile e di Fondi).

In ogni settore triangolare della volta, su uno sfondo blu indaco, è presente un *kantharos* biansato, plasticamente reso attraverso ombreggiature e lumeggiature (Fig. 302); da ciascun vaso si dipartono due racemi di vite che occupano tutto lo spazio delle vele con le loro auree volute contenente grappoli di vite, volute che si fanno più esili avvicinandosi allo zenit della volta. In ogni campata, ai lati del *kantharos* si collocano due volatili diversi.

La volta è delimitata da un motivo iterativo, su sfondo turchese, costituito da pelte rosse profilate da un giro di tessere ocra, alternate ad un cerchio aureo con inscritti fiori quadripetali.

### *Lunette della cappella*

La volta è connessa alla lunetta di fondo e a quella dell'ingresso da archi ornati, su uno sfondo verde, da un motivo di S auree contrapposte, collegato ad un fiore trilobo, riscontrabile pure nel battistero di S. Giovanni in

Fonte a Napoli. Nel bordo dell'arco è impiegato un motivo decorativo a fascia ingemmata (su sfondo rosso si susseguono gemme verdi e azzurre profilate di giallo collegate tra loro da candidi gigli.

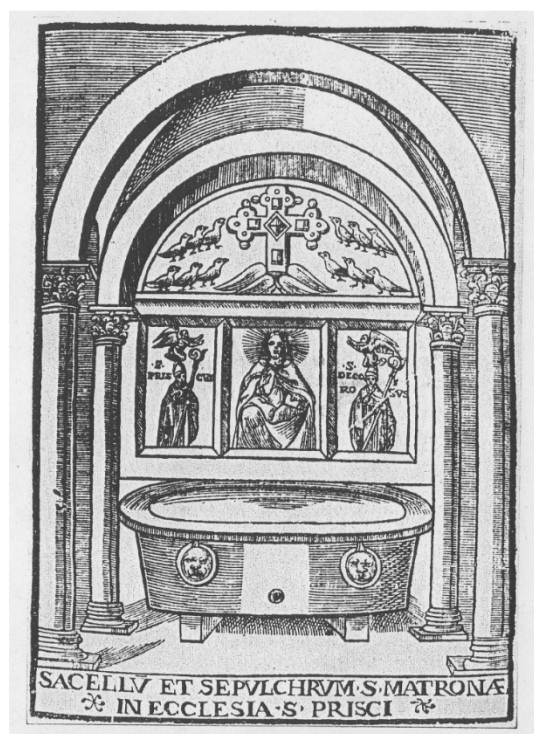


Figura 303

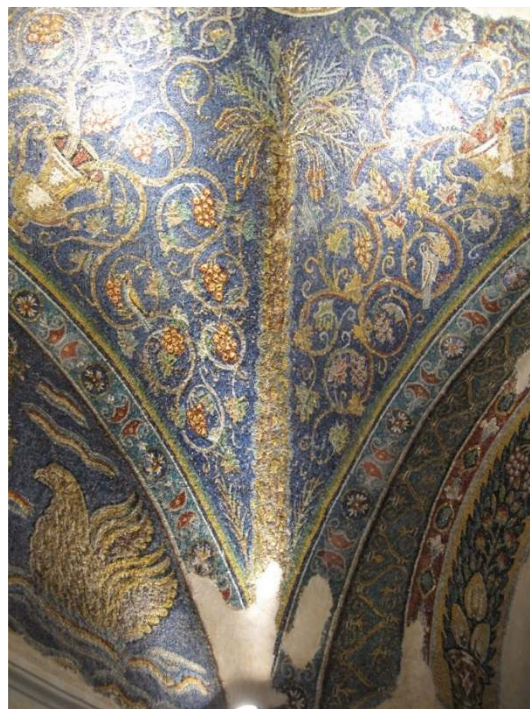


Figura 302

Nei sottarchi, su un vivace sfondo giallo si staglia una folta ghirlanda di foglie e frutti di vario tipo (spighe, melograni, pere...), nascente e terminante in cesti viminei che proiettano la loro ombra sul terreno; le foglie sono lumeggiate d'oro (Fig. 307).

Manca completamente la lunetta di fondo, della quale però possediamo un'incisione (MONACO 1630, p. 131): al centro si stagliava una croce gemmata con estremità patenti, sul monte del Paradiso dal quale scaturivano i quattro fiumi (Fig. 303); verso il monte procedevano in schiera sei colombe per parte e probabilmente nel cielo splendevano stelle, come nella cupola di S. Maria della Croce a Casaranello, nel catino absidale della *Basilica Nova* di Cimitile e allo zenit della cupola del Battistero di S. Giovanni in Fonte.

La lunetta al di sopra della porta d'ingresso, delimitata da una cornice blu ornata da foglie d'edera, reca, fiancheggiata dalle lettere A e Ω a tessere d'oro, l'*imago clipeata* di Cristo su uno sfondo turchese; il bordo del clipeo è reso da file di tessere bianche, verdi e blu (Fig. 304).



Il Redentore è barbato, ha il volto particolarmente espressivo, presenta caratteristiche somatiche siriane, e veste un pallio aureo su una tunica verde chiaro.

La lunetta di sinistra, su uno sfondo blu indaco, presenta vitello e aquila con tre paia di ali (*aligeri testes*) ai lati di un aureo trono gemmato (rubini, zaffiri, perle), sulla cui spalliera è posata una colomba ad ali aperte (Fig. 305). A destra e a sinistra del trono e intorno ai due animali, il cielo è percorso da nuvolette apocalittiche rese con tessere auree, rosse e azzurre.

Il trono è ornato sulla spalliera e sui braccioli da dischi blu con inscritta una croce monogrammatica. Su un cuscino a righe gialle, rosse e blu, collocato sul sedile, si riconosce il rotolo dei sette sigilli. Dal sedile scende un drappo dalle tonalità azzurre e grigie, analoghe a quelle che campiscono il tessuto della spalliera.

Nella lunetta opposta, quella di destra, si sono conservate alcune nuvole e il busto dell' "uomo alato", anch'egli con tre paia di ali (Fig. 306).



Figura 304



Figura 305



Figura 306



Figura 307



### Catino absidale della basilica (mosaici scomparsi)

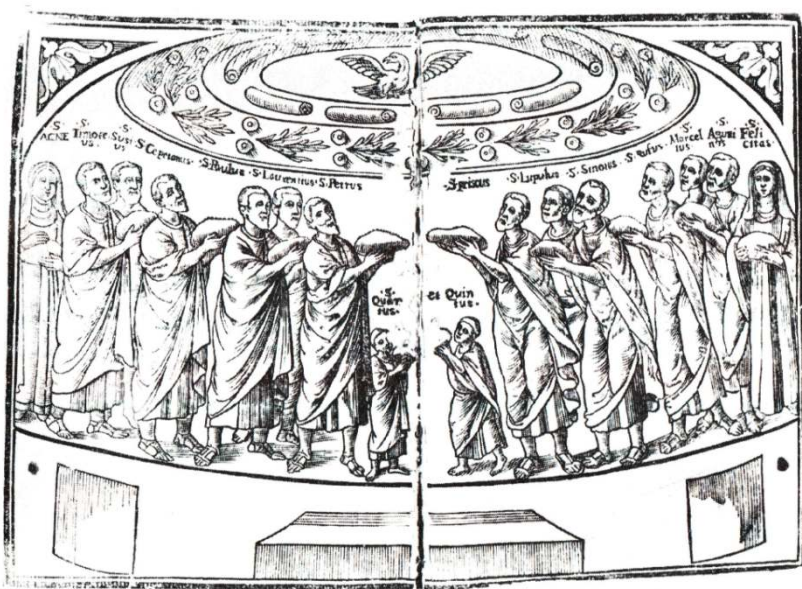


Figura 308

Al di sotto, si svolgeva una processione di 16 Santi senza il nimbo intorno al capo, vestiti di tunica e pallio, nell'atto di offrire corone alla colomba. Al centro comparivano i santi Quarto e Quinto, di dimensioni inferiori rispetto a quelle degli altri personaggi; De Rossi sostenne, tuttavia, che potessero essere due fanciulli.

A sinistra erano rappresentati Pietro, Paolo, Lorenzo, Cipriano (martire di Cartagine), Timoteo e Agnese (martiri romani) e Sisto (papa romano che morì insieme a Lorenzo); a destra, invece, Prisco, Lupolo, Sinoto, Rufo, Marcello, Augustino e Felicità.

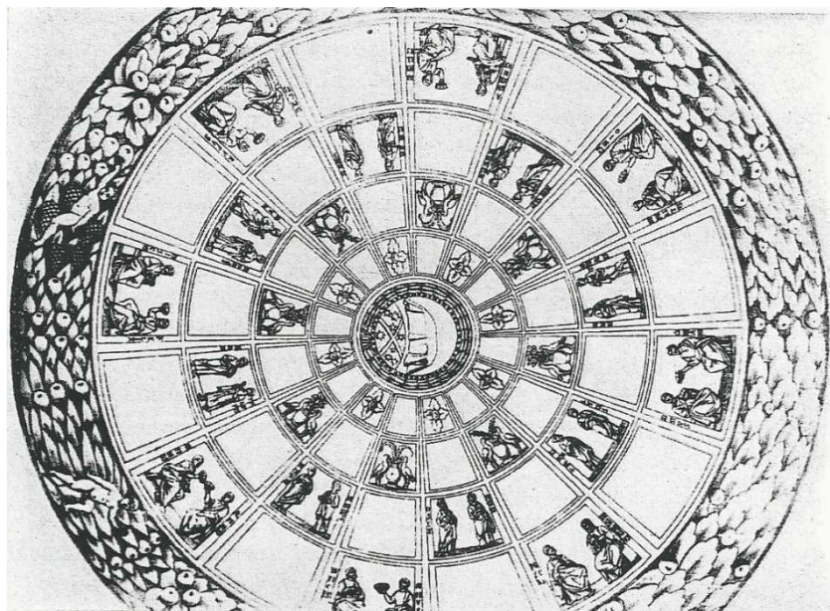


Figura 309

sedici riquadri ciascuna, quindi 64 in tutto. Tali campi erano alternativamente figurati e vuoti e sfalsati anche in senso verticale. Su ognuno degli otto pannelli della prima fascia a partire dall'alto, campeggiava un fiore quadripetalo, sugli otto seguenti un *kantharos* con piante e frutti, affiancati da uccelli.

In base alla descrizione di Michele Monaco e ad una sua incisione (Fig. 308), seppure con alcuni travisamenti iconografici, sappiamo che nella parte superiore del catino absidale, all'interno di un medaglione, era presente una colomba con ali spiegate. Intorno erano collocati, concentricamente, otto *volumina* arrotolati nella prima fascia, mentre nella seconda una serie di ramoscelli inframmezzati con pietre preziose, che formava una sorta di ghirlanda. Oltre ai quattro Vangeli, sarebbero stati presenti i libri di quattro Profeti dell'Antico Testamento.

### Cupola (mosaici scomparsi)

In base ad un'incisione di Michele Monaco (Fig. 309) e a disegni di Francesco Granata e di Raffaele Garrucci, si evince che allo zenit della cupola doveva trovarsi un medaglione stellato con al centro una croce, circondato da una fascia contenente una ghirlanda d'alloro, dalla quale si dipartivano sedici linee perpendicolari a raggiera che ricadevano su un'altra ghirlanda collocata alla base della cupola, composta di foglie e frutti. Le linee erano intersecate da altre tre linee, formando quattro zone con

Nella terza fascia erano stanti due figure virili affrontate, mentre nella quarta ancora figure virili assise l'una davanti all'altra, nell'atto di sostenere con la mano destra una corona.

Grazie al disegno settecentesco di mons. Granata, siamo in grado di identificare i personaggi come segue:

Terza fascia: ABDIA + FILIPPO; MICHEA + GIACOMO; OSEA + PIETRO; EZECHIELE + LUCA; ISAIA + MATTEO; ZACCARIA + GIUDA; SOFONIA + GIACOMO; NAUM + TOMMASO.

Quarta fascia: PRISCO + FELICE; ARTIMAS + EFIMO; EUTICHE + SOSIO; FESTO + DESIDERIO; SISTO + CIPRIANO; IPPOLITO + CANIO; AGOSTINO + MARCELLO; LUPOLO + RUFO.

### **Iconologia**

Nella cappella, la volta con le palme e i racemi di vite che ben si adattano alla struttura architettonica, rappresenta chiaramente un ambiente paradisiaco. Nella decorazione musiva sono presenti diversi elementi appartenenti al repertorio paleocristiano.

La lunetta con il clipeo di Cristo si contestualizza bene nell'intero programma iconografico del piccolo edificio: grazie alla presenza dei Quattro Viventi assume un carattere apocalittico. Il rotolo sul trono gemmato allude inoltre alla *parusia*.

L'atmosfera è quella tipica dei *cubicula* cimiteriali, allo scopo di esaltare la resurrezione, aspetto tipico dei sacelli martiriali come, appunto, la cappella di S. Matrona.

Nell'insieme, la scena raffigurata nel catino absidale probabilmente alludeva al fatto che lo Spirito Santo reggesse e governasse la Chiesa tramite la dottrina diffusa dagli Apostoli.

**Maestranze:** campane.

### **Committenza**

Simmaco, vescovo di Capua, fece erigere sulla tomba del protovescovo Prisco un grande edificio di culto ornato di mosaici, così come Paolino aveva fatto a Cimitile nei riguardi di san Felice.

### **Stato di conservazione e restauri**

**1958:** vennero effettuati lavori di risarcimento, consolidamento e pulitura ad opera di Franca Callori di Vignale, per conto della Soprintendenza di Monumenti della Campania. Dalle tavole del Wilpert e da alcune fotografie fatte scattare dall'ingegner Antonino Rusconi prima del restauro, mostrano il precario stato di conservazione precedente ai lavori (Arch. Fotografico della Soprintendenza ai Monumenti di Napoli, negativi 797B, 798B, 799B, 800B).

### **Bibliografia**

MONACO 1630; GRANATA 1766; GARRUCCI 1877, p. 64; DE ROSSI 1884, p. 65; WILPERT 1917, III vol., tavv. 74-77; BOVINI 1966; BOVINI 1967a; BOVINI 1967b; BOVINI 1967c; OLIVIERI FARIOLI 1967; PANI ERMINI 1978; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, pp. 825-826; MACKIE 2003, p. 139; PENNESI 2006, p. 434; BERTELLI 2010; FOURLAS 2012, pp. 354-357.



### III.7.5 CIMITILE, COMPLESSO BASILICALE PALEOCRISTIANO (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARSI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Nola (NA)

**Localizzazione:** Italia, Campania, 80030 Cimitile, Via Madonnelle (Fig. 310)

Coordinata x: 14° 52' 42"

Coordinata y: 40° 94' 07"

#### **Note storiche**

Il complesso monumentale paleocristiano di Cimitile (Fig. 311) è costituito da ben sette edifici di culto di età paleocristiana e medievale che si concentrano in un'area di circa 9000 m<sup>2</sup>, dedicati ai santi Felice, Calonio, Stefano, Tommaso e Giovanni, ai Ss. Martiri e alla Madonna degli Angeli.

La basilica di S. Felice, attualmente, è costituita da strutture di diverse epoche, quindi presenta una stratificazione piuttosto complessa. Le sue origini risalgono agli inizi del IV secolo, quando in corrispondenza con la tomba di san Felice venne eretto un piccolo mausoleo a pianta quadrata, che venne poi abbattuto dopo il 313, per l'erezione della prima aula *ad corpus*, con abside orientata a nord.

A metà del IV secolo, a est dell'aula venne costruita una basilica tre navate con abside orientata verso



Figura 310

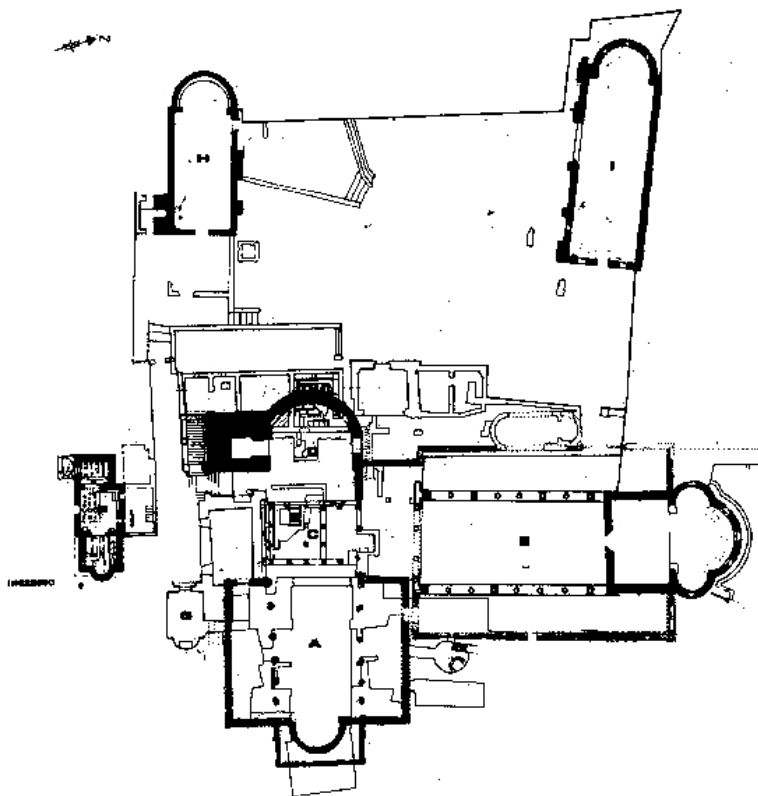


Figura 311

est, conosciuta come *basilica vetus*. Tra il 401 e il 403, il vescovo Paolino, dopo aver fatto demolire l'abside della aula *ad corpus*, fece realizzare un'apertura a tre arcate che consentiva l'accesso ad un nuovo edificio di culto chiamato *basilica nova*, di cui rimangono parte dell'atrio e delle navate. Essa aveva tre navate separate da due file di dodici colonne con capitelli corinzi; terminava in un'abside trilobata, con il catino absidale mosaicato.

Tra il 484 e il 523, in corrispondenza delle tombe dei santi Paolino *junior* (morto nel 442) e Felice (morto nel 484), fu costruita un'edicola a pianta quadrangolare, con colonne e capitelli di spoglio, ornata di mosaici a sfondo aureo; essa presenta tre archi a tutto sesto su ogni lato. Lo scopo dell'edicola era quello di monumentalizzare l'area intorno alla tomba di Felice.

Inoltre, ad ovest dell'aula fu realizzata l'abside occidentale.

**Cronologia:** fine V – inizi VI secolo

## **Iconografia**

### **Basilica nova**

L'Epistula XXXII, 10 (PL, LXI, col. 336) che Paolino da Nola scrisse a Sulpicio Severo, è una fonte preziosa sulla decorazione musiva absidale della *basilica nova*:

*Pleno coruscat trinitas mysterio:  
Stat Christus agno, vox patris caelo tonat  
Et per columbam spiritus sanctus fluit.  
Crucem corona lucido cingit globo  
Cui coronae sunt corona apostoli,  
Quorum figura est in columbarum choro.  
Pia trinitatis unitas Christo coit  
Habente et ipsa trinitate insignia:  
Deum revelat vox paterna et spiritus  
Sanctam fatentur crux et agnus victimam,  
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.  
Petram superstat ipse petra ecclesiae,  
De qua sonori quattuor fontes meant  
Evangelistae viva Christi flumina.*

Secondo l'interpretazione e la ricostruzione elaborata da Wickhoff nel 1989 (Fig. 312), il mosaico del catino absidale, nella parte superiore, doveva raffigurare una grande croce gemmata, probabilmente racchiusa in un clipeo e circondata da un cielo stellato e da dodici colombe, e sormontata dalla mano divina che spunta dalle nuvole. Al di sotto della croce, la colomba dello Spirito Santo doveva dirigere il proprio effluvio verso l'Agnus Dei nimbato, stante sul monte del Paradiso, da cui sgorgavano i quattro fiumi e verso cui convergevano sei agnelli per parte. Il monte del Paradiso doveva ergersi al centro di un rigoglioso prato fiorito delimitato da palme.

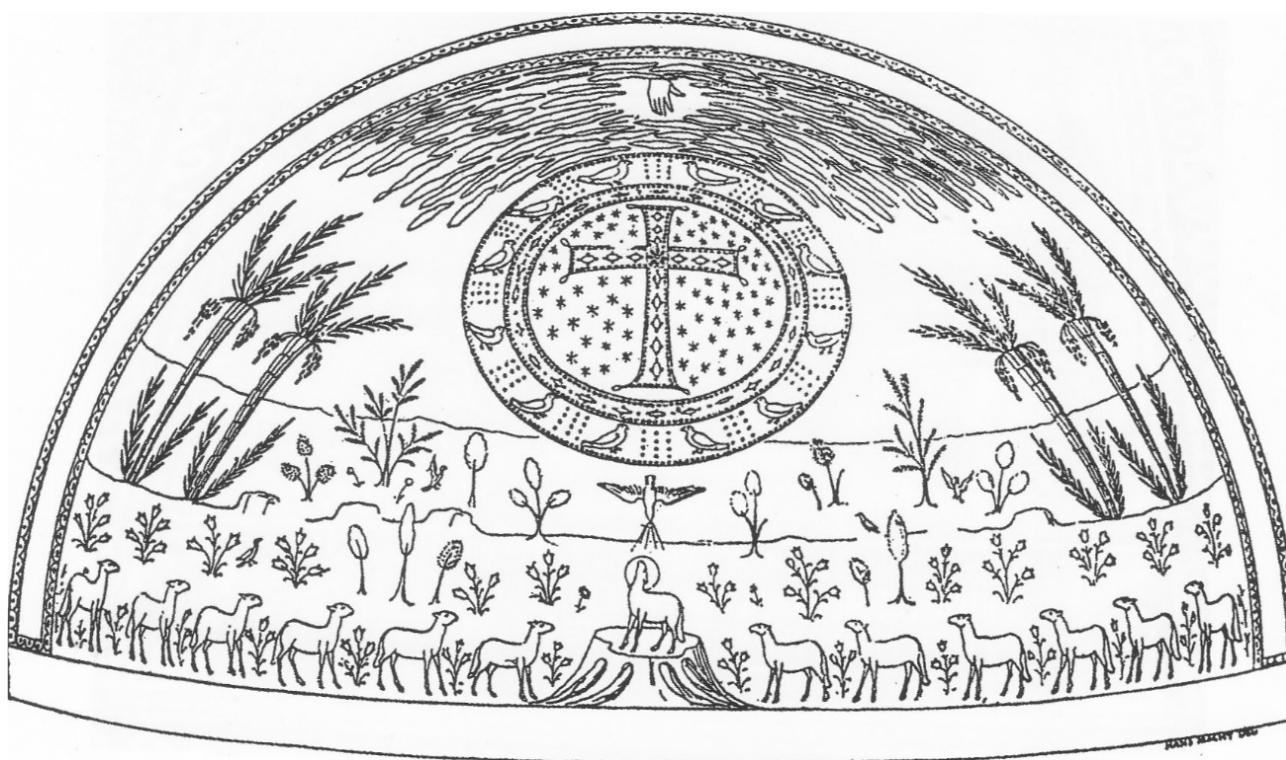


Figura 312

### ***Basilica di S. Felice – edicola***

Dei mosaici a fondo aureo che ornavano l'edicola all'interno della basilica (Fig. 313), restano alcuni lacerti. Sullo sfondo si stagliano motivi vegetali, pavoni affrontati, squame.

Nella parte superiore dell'edicola, restano alcune parti dell'iscrizione che testimoniava i lavori di ampliamento del santuario e di sistemazione della tomba di Felice. I quattro distici delle pareti interne sono contenuti in un cartiglio blu terminante con due volute ad S sovrapposte in tessere auree, bordate da sinusoidi rosse.

Del *titulus* esterno sono scomparsi i versi sul lato orientale, testimoniati tuttavia dalle fonti, mentre sulla parete



Figura 313

settentrionale restano poche lettere frammentarie. All'esterno il cartiglio era rosso, anziché blu.

Le pareti Ovest e Sud erano decorate soltanto internamente, in quanto appoggiate alle precedenti strutture, mentre quelle Est e Nord erano mosaicate su entrambe le facciate.

### **Interno**

Relativamente ai motivi iconografici, sulle pareti interne (Fig. 314), tra il *titulus* e gli archivolti si estendono motivi vegetali, animali e geometrici su fondo aureo. Tra questi si riconoscono palme angolari con il fusto reso a tessere rosse e marroni, con larghe foglie verdi e blu; di lato pendono grappoli con frutti rossi, del tutto simili a quelli visibili nel battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli e nella cappella di S. Matrona a S. Prisco a Capua, così come nel mosaico non più esistente del catino absidale della *basilica nova*, sopra ricordato. Accanto ad ogni palma spuntano un tralcio con pampini di colore blu ed un girale con foglie lanceolate verdi e blu. Gli archivolti sono profilati da motivi geometrici blu.



Figura 314

Per quanto riguarda i sottarchi, su ogni parete quelli laterali hanno la stessa decorazione, diversa da quella orna il sottarco centrale. Nella parete orientale il sottarco centrale ha una decorazione vegetale (Fig. 318), mentre quelli laterali presentano un reticolato di boccioli trifidi, simili a quelli che si riscontrano nel mausoleo di Galla Placidia e nel battistero degli Ortodossi di Ravenna; a ovest, al centro ricorre una trama a rombi, mentre ai lati si sviluppano festoni vegetali; a sud e a nord, gli intradossi laterali sono decorati a squame, mentre compaiono cerchi intrecciati al centro.

Sulla parete occidentale, alle estremità si distinguono due tralci di vite che convergono verso piccole croci blu, similmente agli esemplari presenti nel battistero Lateranense, in quello di Albenga e a S. Vitale a Ravenna. Al centro della



parete si sviluppa un motivo a squame su fondo aureo, caratterizzato da piccoli archi sovrapposti con tessere blu e rosse (Fig. 316).

Sulla pareti settentrionale e meridionale lo spazio tra *titulus* e arco è decorato da tre coppie di girali blu con foglie lanceolate (Fig. 315).

La parete orientale presenta sei tralci blu che convergono verso tre croci latine del medesimo colore, situate nella chiave dell'arco; i tralci centrali fuoriescono da due *kantharoi* biancati in corrispondenza delle colonne mediane della parete, ai lati dei quali sono rappresentati pavoni affrontati (Fig. 317). I volatili hanno il corpo blu e azzurro, con tocchi di rosso e oro e presentano sul capo tre penne blu: in base ai loro colori, possono essere assimilati ai pavoni rappresentati nella cupola del battistero di Napoli; la loro coda richiama, inoltre, i medesimi volatili raffigurati ai lati del monogramma del vescovo Pietro II nella Cappella Arcivescovile di Ravenna. Tali volatili si abbeverano all'acqua che sgorga dal *kantharos*, come si nota anche in uno dei mosaici della catacomba di S. Gaudioso e nella cappella di S. Matrona in S. Prisco. Al di sopra del capitello della seconda colonna a partire da sinistra, compare un frammento di mosaico nel quale si riconosce una colomba su fondo verde.



Figura 315



Figura 316



Figura 317



Figura 318

### Esterno

Le pareti orientale e settentrionale si suddividono in tre aree su sfondo aureo su cui si stagliano motivi geometrici blu; al centro si svolge una fascia decorata con palme o tralci di vite.

Sull'arcata meridionale della parete orientale, l'archivolto è profilato da una fila di piccoli quadrati

in diagonale, sormontati da uno più piccolo; al di sopra di tali quadratini si susseguono pelte blu su sfondo oro, con all'interno piccole V. Nella pelta in corrispondenza della chiave di volta è inserita una croce blu ad estremità patenti. La decorazione della parete orientale esterna è ricostruibile grazie ad un disegno pubblicato in REMONDINI 1747, p. 403, fig. IV.

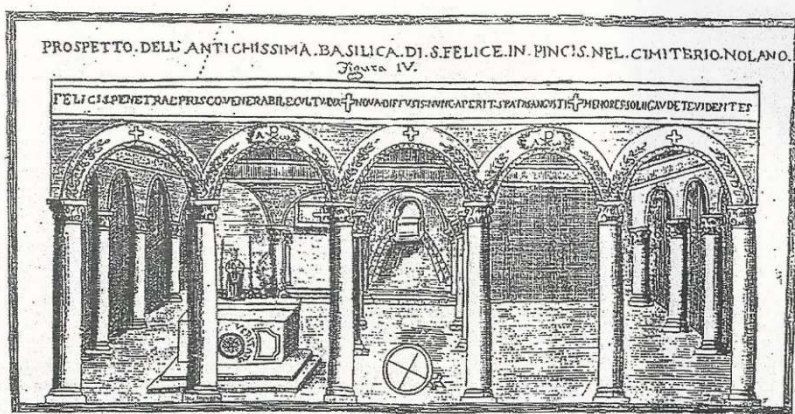


Figura 319

Sulla parete esterna settentrionale gli archivolti erano profilati da

pelte blu su fondo oro, alternate a triangoli con i lati concavi contenenti tralci di vite con tessere blu o verdi, uniti da nastri rossi. Nel secondo spazio triangolare a partire da sinistra si sviluppa un tralcio con pampini verdi o blu e grappoli d'uva.

### Iconologia

Il catino absidale della *basilica nova* doveva rappresentare allegoricamente il mistero della Trinità, in toni squisitamente apocalittici.

Per quanto riguarda l'edicola, sono presenti elementi iconografici tipici del repertorio cristiano, in particolare quelli paradisiaci, ossia piante e animali simbolici, anche in stretto collegamento con quanto enunciato nel *titulus* esterno, laddove viene citata la *lux*.

Carlo Ebanista ha sottolineato che la decorazione a squame della parete occidentale doveva riprendere lo schema compositivo delle transenne di recinzione a chiusura delle arcate orientali, nonché quelle che delimitavano l'altare dei santi Felice e Paolino.

Notevole, inoltre, la presenza della croce, ripetuta per quasi 12 volte, soprattutto, significativamente, sul lato orientale.

**Maestranze:** campane.

**Committenza:** a differenza di quanto è stato affermato dal XVII secolo, il committente dell'edicola non può essere identificato con Paolino, bensì con uno dei vescovi di Nola fra il 484 e il 523, verosimilmente Prisco, morto nel 523, la cui tomba è collocata in una posizione di rilievo sul lato occidentale dell'edicola.

### **Iscrizioni**

Sulle pareti interne dell'edicola:

PARVUS ERAT LOCUS ANTE SACRIS ANGUSTUS AGENDIS  
SUPPLICIBUSQUE NEGANS PANDERE POSSE MANUS  
NUNC POPULO SPATIOSA PIIS ALTARIA PRAEBET  
OFFICIIS MEDII MARTYRIS IN GREMIO  
CUNCTA DEO RENOVATA PLACENT NOVAT OMNIA SEMPER  
CHRISTUS ET IN CUMULUM LUMINIS AMPLIFICAT  
SIC ET DILECTI SOLIUM FELICIS HONORANS  
ET SPLENDORE SIMUL PROTULIT ET SPATIO

Sulle pareti esterne E e N dell'edicola:

FELICIS PENETRAL PRISCO VENERABILE CULTU  
LUX NOVA DIFFUSIS NUNC APERIT SPATIIS  
ANGUSTI MEMORES SOLII GAUDETE VIDENTES  
PRAESULIS AD LAUDEM QUAM NITET HOC SOLIUM

### **Strati di sottofondo**

Le tessere sono inserite in uno strato di malta di allettamento che ha come base un ulteriore strato di sottofondo caratterizzato da striature a losanga, al fine di garantire l'adesione tra i due strati.

### **Tessere**

La superficie delle tessere è quadrangolare, in pasta vitrea dei seguenti colori: rosso, arancio, marrone, verde, azzurro, blu.

Sono impiegate inoltre tessere con cartellina aurea; poche risultano invece le tessere in pietra naturale bianca o grigia.

### **Stato di conservazione e restauri**

(in riferimento all'edicola di S. Felice)

**VIII-XI secolo:** in tale arco temporale vennero realizzati parziali rifacimenti della stesura musiva, in concomitanza con la traslazione delle reliquie di S. Felice (VIII-IX secolo) e con la suddivisione dell'edicola all'epoca di Leone III (IX-X secolo). I rifacimenti si distinguono grazie al materiale, ossia la pietra naturale, prevalente rispetto alla pasta vitrea dei mosaici originari.

**XVII-XVIII secolo:** vengono effettuate integrazioni ad intonaco dipinto.



**1888-1890:** come testimoniò Cattaneo, nel 1888 lo stato di conservazione dei mosaici dell'edicola era così precario, che il mosaico si staccava dai muri rigonfi e coperti di muffa. Nel 1889, Giacomo Boni segnala la situazione alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Nel 1890 viene realizzato un progetto di restauro, per la sistemazione delle coperture della basilica, in modo da evitare le infiltrazioni d'acqua. I restauri vengono eseguiti dal romano Camillo Ciavarri.

Parallelamente ai restauri, il Prof. Baldoria redasse una relazione sulle condizioni dei mosaici, evidenziando la caduta di gran parte del mosaico.

Ciavarri, dopo averli ripuliti da un cospicuo strato di sudiciume, rinforzò i mosaici delle pareti e dei sottarchi con grappe metalliche. Integrò inoltre le lacune e le lesioni ad intonaco. Grazie a tale intervento, migliorò senz'altro la leggibilità sia del *titulus* che delle decorazioni.

**1956:** nonostante fossero stati programmati diversi interventi di restauro nei primi tre decenni del Novecento, solamente nel 1956 vennero consolidati e restaurati i resti di mosaico sulle pareti dell'edicola. Il lavoro venne affidato a tre tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (Bresci, Ciampi, Mazzoni), che collaborarono con la Soprintendenza di Napoli. Il restauro venne effettuato soprattutto nelle pareti interne dell'edicola, mentre alquanto limitati furono gli interventi alle pareti esterne, dove tra l'altro non vennero rimosse grappe e integrazioni ottocentesche. In seguito all'asportazione di integrazioni effettuate dal Ciavarri, emersero due lacerti: un *kantharos* e una colomba. Furono consolidate le pareti con staffature di rame e con applicazioni di intonaco. Sulle pareti S, N e W furono effettuate cospicue ricostruzioni.

**1997-1998:** il restauro è stato condotto da Ciro Nastri, della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia. È stato innanzitutto realizzato un consolidamento *in situ* della stesura musiva, consistente nella riadesione delle tessere alla malta di allettamento e della malta stessa alla muratura, con iniezioni di calce idraulica e inserti sintetici leggeri. Sono state inoltre sostituite le integrazioni in malta del 1890 e del 1956, con calce idraulica e inerti calcarei.

Per la pulitura delle tessere sono stati effettuati spolveratura e lavaggi con acqua e tensioattivi. Sono state inoltre eliminate le incrostazioni calcaree, velate ad acquerello alcune integrazioni e rimosse le grappe applicate nel 1890.

## **Bibliografia**

REMONDINI 1747, pp. 400-402; CATTANEO 1888, p. 77, nota 1; BELTING IHM 1960, pp. 80-81; FERRUA 1977, p. 106; PANI ERMINI 1978; UTILI 1979; KRAUTHEIMER 1986, pp. 221-223; KOROL 1987, pp. 156-171; MARCENARO 1993, pp. 155-157; PANI ERMINI 1993, pp. 792-793; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 822; EBANISTA 1998; EBANISTA 2000; FOURLAS 2012, pp. 335-353.

**Napoli, Basilica Severiana (attuale chiesa di S. Giorgio Maggiore)**

Il suo nome deriva dal fondatore, così come a Ravenna la Hagia Anastasis agli inizi del V secolo prese il nome di Basilica Ursiana dal nome del vescovo Ursus. Tale notizia ci viene data dal *Chronicun episcoporum neapolitanorum* (Cod. Vat. Lat., n. 5007) redatto da Giovanni Diacono tra l'842 e l'849. Sappiamo anche che Severo, dodicesimo vescovo di Napoli tra il 366 e il 412-13, fece realizzare nell'abside una decorazione a mosaico:

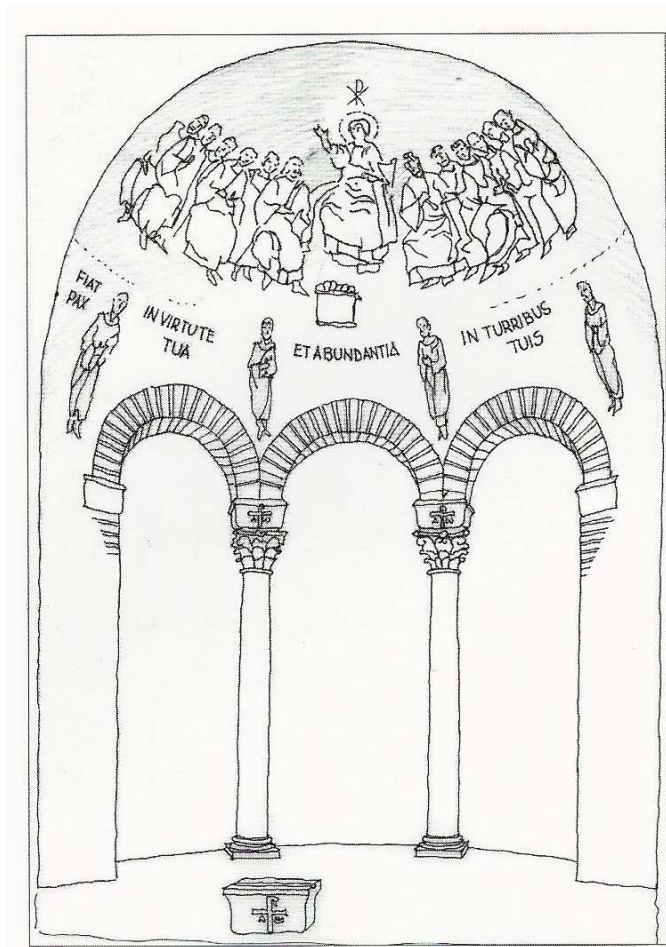


Figura 320

*...in cuius apsidem depinxit ex musivo salvatorem cum xii apostolis, sedentes et habentes subtus quatuor prophetas, distinctos pretiosis marmorum metallis. esaias cum olivae corona, nativitatem xpi et perpetuam verginitatem dei genetricis mariae designare voluit, dicendo: "fiat pax". hieremias per uvarum offertionem, virtutem xpi et gloriam passionis praefiguratur, cum dicitur: "in virtute tua". daniel spicas gerens, domini adnuntiatur secundum adventum, in quo omnes boni et mali colligentur ad iudicium. propterea dictum est: "et abundantia". ezechias proferens manibus rosas et lilia, fidelibus regnum caelorum denuntians; unde scriptum est: "in turribus tuis". etenim in rosis sanguis martyrum, in liliis perseverantia confessionis exprimitur. (MURATORI, R.I.S., t. I, pars II, p. 293 s.)*

Cronologicamente, la basilica e il mosaico vanno collocati alla fine del IV secolo, oppure all'inizio del V. Il mosaico rappresentava quindi il collegio apostolico assiso insieme al Salvatore, anch'egli seduto (Fig. 320, ricostruzione da BISCONTI 1997). Tale tema iconografico si riscontra in mosaici contemporanei di Milano e di Roma, ad esempio nel catino absidale di S. Pudenziana

(Papa Innocenzo, 402-417).

I quattro profeti, Isaia, Geremia, Daniele ed Ezechiele, secondo l'ipotesi più accreditata, ciascuno con una corona simbolica in mano (rispettivamente di olivo, di vite, di spighe, e di rose e gigli) dovevano comparire nella parte inferiore del catino absidale, due a destra e due a sinistra della trifora. L'iscrizione deriva dal Salmo 121,7.

**Bibliografia**

BOVINI 1967d, pp. 21-27; BISCONTI 1997.

\*\*\*\*\*

## Napoli, Basilica Stefania

Sempre dal *Chronicon* si apprende che Stefano I, Vescovo di Napoli tra il V e il VI secolo, dopo aver partecipato ai sinodi romani del 499 e del 501, eresse una basilica “*ad nomen Salvatoris*”, comunemente chiamata *Stephania* dal nome del fondatore. Dopo essere stata danneggiata da un incendio, la basilica venne ricostruita e ornata di mosaici dal vescovo Giovanni III (535-555) che fece raffigurare nell’abside la Trasfigurazione di Cristo:

*hic (johannes episcopus) absidam ecclesiae stephaniae labsum ex incendio reformavit. in qua ibidem ex musivo depinxit transfigurationem domini nostri summae operationis* (MURATORI, R.I.S., t. I, pars II, p. 298)

Il tema della Trasfigurazione di Cristo nell’arte paleocristiana non è antecedente al VI secolo: esso si trova nei mosaici della Basilica Eufrasiana di Parenzo, in quelli di S. Apollinare in Classe a Ravenna e in quelli della chiesa della *Theotokos* nel monastero di S. Caterina sul Monte Sinai. A Parenzo il mosaico che ritrae la Trasfigurazione si trova sul muro esterno che sovrasta il tetto che copre l’abside, dunque sul muro che all’interno corrisponde all’arco trionfale.

E’ probabile che il tema della Trasfigurazione sia comparso per la prima volta proprio nella Basilica Stefania di Napoli.

Tra il 1979 e il 1983, in occasione dei restauri condotti dall’arch. Di Stefano al piano terra del palazzo arcivescovile di Napoli, in concomitanza con la riapertura delle arcate prospicienti il vicolo della Curia, vennero alla luce i frammenti di un mosaico parietale paleocristiano su una struttura indicata come il cosiddetto quadriportico della basilica Stefania. In particolare, sull’arcata centrale del lato orientale sono visibili sei lacerti di mosaico, in parte coperti da malta, cemento e incrostazioni calcaree.

Le tessere hanno superficie quadrangolare e sono in pasta vitrea colorata in rosso, rosa, arancio, verde, azzurro e blu; sono presenti anche tessere auree, mentre sono rare quelle in pietra naturale bianca.

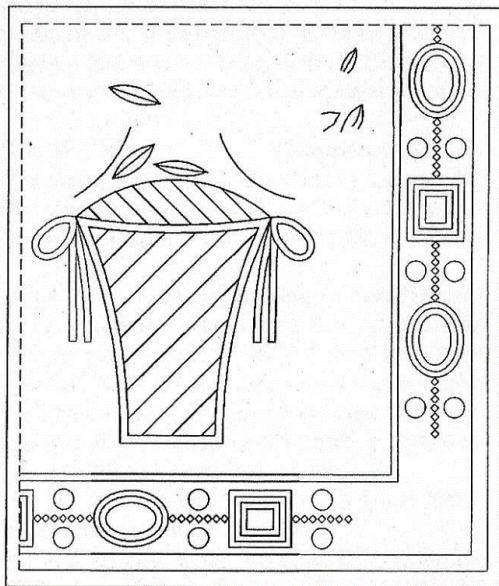


Figura 321

foglie simili e quattro melagrane.

È stato giustamente notato che la presenza del fondo aureo e il tratto schematico dei vasi avvicinano tali mosaici a quelli dell’edicola di Cimitile.

Per i mosaici del cosiddetto quadriportico della Stefania, Carlo Ebanista ha proposto la seconda metà del V secolo.

I frammenti sulla parte occidentale dell’intradosso proseguono anche sul fronte occidentale dell’arco.

Nell’intradosso dell’arco si riconosce un pannello musivo che doveva essere racchiuso sui quattro lati da una cornice gemmata, simile a quella presente sul fronte occidentale dell’arco. Nella parte inferiore del sottarco, al di sopra dei capitelli, si sviluppa una fascia rossa su cui spiccano gemme ovali e rettangolari collegata da una filare di tessere d’oro, e perle ottenute dall’accostamento di tessere in pietra bianca. Tale cornice circondava un festone nascente e terminante in due vasi a forma di tronco di cono, dotati di due anse ciascuno, dalle quali pendevano nastri rossi (Fig. 321, ricostruzione da FOURLAS 2012); il tutto su uno sfondo aureo.

Il festone era composto da foglie e frutti intrecciati su fondo blu. Nella parte settentrionale del sottarco si riconoscono foglie lanceolate realizzate con tessere di pasta vitrea, verde chiaro e scuro; in quella meridionale,



## **Bibliografia**

BOVINI 1967d, pp. 27-30; EBANISTA 2005; FOURLAS 2012, pp. 332-335.

\*\*\*\*\*

### ***Napoli, Basilica di S. Restituta***

L'originaria basilica di S. Restituta, di fondazione costantiniana, fu la prima cattedrale partenopea (*Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae*, I, p. 186).

All'edificio di culto fu attribuita tale intitolazione, quando vi fu traslato il corpo e vi furono trasferite le reliquie di Restituta, martire africana, morta durante le persecuzioni di Decio.

I mosaici ornavano l'arco trionfale della basilica ancora nel XVII secolo, come ci testimonia Giovanni Chioccarello (*Antist. Neapol. Eccl.*, catal. 1634, p. 30):

*Exterius, e regione eamdem ecclesiam ingredientium, alia salvatoris nostris vetustissima effigies perspicitur, in cuius dextero latere quatuor seraphini, e sinistro vero tres cum septem ardentibus candelabris, inferius vero ordines multi virorum, qui flexis genibus singuli iunctis manibus coronas gestant, easque salvatori throno sedenti offerunt.*

Cronologicamente tale mosaico dovrebbe risalire a non prima della metà del V secolo, facendo un confronto, ad esempio, con l'arco trionfale della basilica di S. Paolo f.l.m., dove erano rappresentati i 24 seniori dell'Apocalisse offerenti corone, oppure con la facciata della basilica di S. Pietro in Vaticano

## **Bibliografia**

BOVINI 1967d, pp. 30-34.

\*\*\*\*\*

### ***Fondi (LT), Basilica***

Come nel catino absidale della *basilica nova* di Cimitile, anche in quello della basilica di Fondi che Paolino da Nola aveva descritto in una lettera a Sulpicio Severo, dovevano essere raffigurati dodici agnelli:

*Sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent,  
ardua crux pretiumque crucis sublime, corona.  
Ipse deus, nobis princeps crucis atque coronae,  
inter floriferi caeleste nemus paradisi  
sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno,  
agnus ut innocua iniusto datus ostia leto,  
alite quem placida sanctus perfundit hiantem  
spiritus at rutila genitor de nube coronat.  
Et quia praecelsa quasi iudex rupe superstat,  
bis geminae pecudis discors agnis genus haedi  
circumstant solium; laevos avertitur haedos  
pastor et emeritos dextra complectitur agnos.  
(Epistula XXXII, 17)*

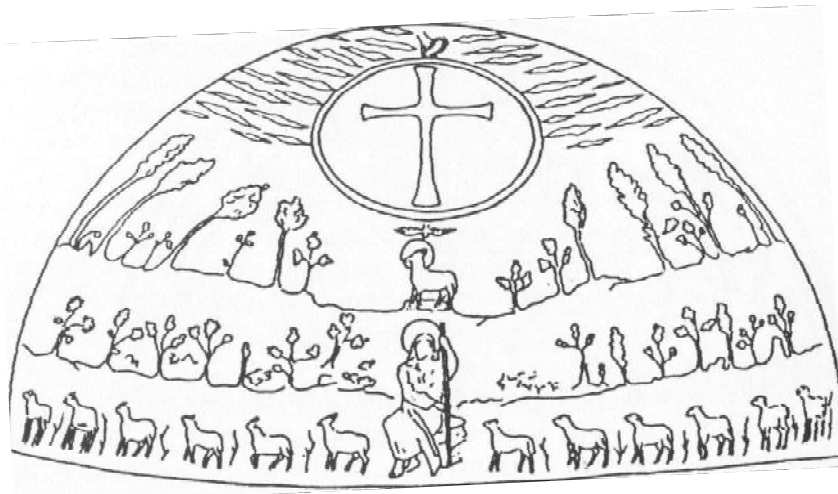


Figura 322

La decorazione musiva aveva lo scopo di esaltare l'opera dei giusti attraverso il giudizio universale.

La ricostruzione venne proposta da Rizza nel 1948 (Fig. 322).

### **Bibliografia**

RIZZA 1948; IHM 1960, pp. 80-83; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 822.

\*\*\*\*\*

***S. Maria Capua Vetere (CE), Basilica di Santa Maria Maggiore***

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dell'Arcidiocesi di Capua

**Localizzazione:** Italia, Campania, Santa Maria Capua Vetere, Via Sirtori, n. 3

Coordinata x: 14° 25' 57"

Coordinata y: 41° 07' 71"

### **Note storiche**

L'edificio di culto (*Sancta Maria Syricorum*) venne fatto erigere nel 432 da Simmaco, vescovo di Capua, subito dopo il Concilio di Efeso che aveva proclamato Maria come Madre di Dio (*Theotokos*). Divenne sede Cattedrale del Vescovo di Capua.

**Cronologia:** 432

### **Iconografia**

Nel catino absidale doveva campeggiare la figura della Vergine in trono con il bambino sulle ginocchia, fra girali di acanto contenenti volatili (Fig. 323), secondo un'iconografia simile a quella dell'originaria abside di S. Maria Maggiore a Roma, dell'epoca di Sisto III, probabilmente tramandataci nel rifacimento di Torriti.



Figura 323

### **Iscrizioni**

SANCTAE MARIAE SYMMACHVS  
EPISCOPVS

### **Committenza**

Vescovo Simmaco.

### **Bibliografia**

MONACO 1630, pp. 196-197; BELTING IHM 1960, fig. 60; BOVINI 1967e, pp. 35-42; BISCONTI 2002, pp. 1647-1648; FALLA CASTELFRANCHI 2005, p. 17; BRENK 2010, pp. 84-86.



## III.8 PUGLIA

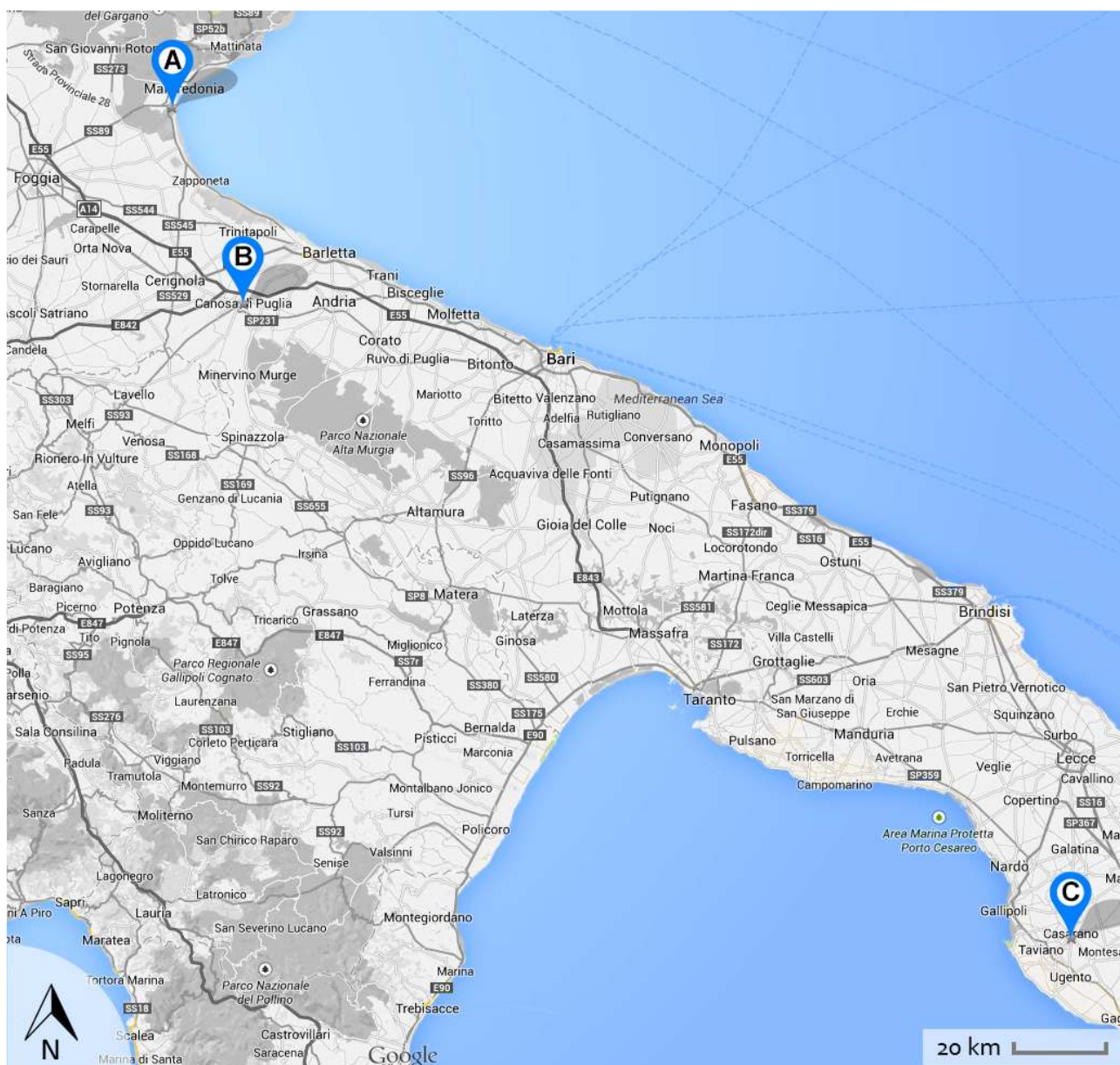


Figura 324 - Puglia: A. Siponto; B. Canosa; C. Casaranello.

### III.8.1 MOSAICI SCOMPARSI

#### *Canosa (FG)*

Nella cattedrale fatta erigere dal vescovo Sabino (514-566), e nel battistero ubicato di fronte ad essa, fonti e documentazione archeologica testimoniano la presenza di mosaici parietali databili tra la fine del V e la metà del VI secolo. Fu Marina Falla Castelfranchi a rinvenire, nel 1972, alcuni frammenti caduti nella vasca del battistero dalla volta, compresi alcuni dischetti di madreperla, simili a quelli impiegati nella decorazione musiva di S. Vitale.

#### **Bibliografia**

FALLA CASTELFRANCHI 2002; FALLA CASTELFRANCHI 2004, p. 171; FALLA CASTELFRANCHI 2005, p. 18.

### ***Siponto (FG)***

Presso il Museo Nazionale di Manfredonia (FG) è conservato un frammento di mosaico parietale sovraddipinto con pittura rossa, di circa 11 x 8 cm (Inv. Giuliani 20), con tessere calcaree quadrangolari, con i lati compresi tra 0,8 e 1,3 cm.

Tale frammento proviene dall'area della basilica paleocristiana di S. Maria di Siponto, dedicata appunto alla Vergine dal vescovo Lorenzo, ed è databile alla seconda metà del V secolo – inizi del VI.

Su uno sfondo di tessere bianche, è dipinta in rosso una fascia di larghezza non inferiore a cm 5,4. Il riconoscimento sul piccolo lacerto musivo di un rivestimento pittorico, verosimilmente attribuibile a una fase successiva alla messa in opera del mosaico, costituisce un indizio sull'esistenza nel complesso di S. Maria di mosaici parietali oltre che pavimentali; d'altra parte, attesta anche che il complesso subì dei rimaneggiamenti prima dell'abbandono.

Nel battistero annesso alla cattedrale di S. Maria, in base a quanto riferito nelle Vite del vescovo Lorenzo, erano presenti mosaici che riproducevano le chiese di Siponto e del Gargano e altre della diocesi sipontina.

Si è ipotizzato che il mosaico del battistero di Siponto presentasse delle analogie sia con quello della cupola del battistero degli Ortodossi di Ravenna, sia con quello della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, per la presenza di architetture fittizie.

### **Bibliografia**

CAGIANO DE AZEVEDO 1974; TESTINI, CANTINO WATAGHIN, PANI ERMINI 1989, p. 105; FABBRI 1999; GIULIANI 1999, p. 220, fig. 24, n. 20; FALLA CASTELFRANCHI 2005, p. 17.

### III.8.2 CASARANELLO, CHIESA DI S. MARIA DELLA CROCE (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARSI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà del Comune di Casarano.

**Localizzazione:** Italia, Puglia, Casaranello (LE), Via Casaranello (Fig. 325)

Coordinata x: 18° 16' 21"

Coordinata y: 40° 00' 35"

**Note storiche:**

Casaranello, verosimilmente, dipendeva dalla sede vescovile di Gallipoli. Da un'iscrizione sul terzo pilastro a sinistra, realizzata in occasione di un'altra consacrazione della chiesa, avvenuta a metà dell'XI secolo, si evince che precedentemente la chiesa era dedicata al culto della *Theotokos*. Inizialmente, la pianta del piccolo edificio di culto era a croce latina, poi sono stato apportati diversi rimaneggiamenti (Fig. 326). L'impianto è a tre navate, suddivise da pilastri, presenta un transetto non aggettante e termina in un'abside rettangolare. La decorazione musiva riveste la cupola e i relativi pennacchi, così come la volta a botte del *bema*. Piccoli frammenti nella parte superiore della conca absidale fanno presumere che fosse decorata anche l'abside, pareti comprese.

Tra il X e il XIV secolo, le pareti interne dell'edificio sono state decorate con affreschi.



Figura 325

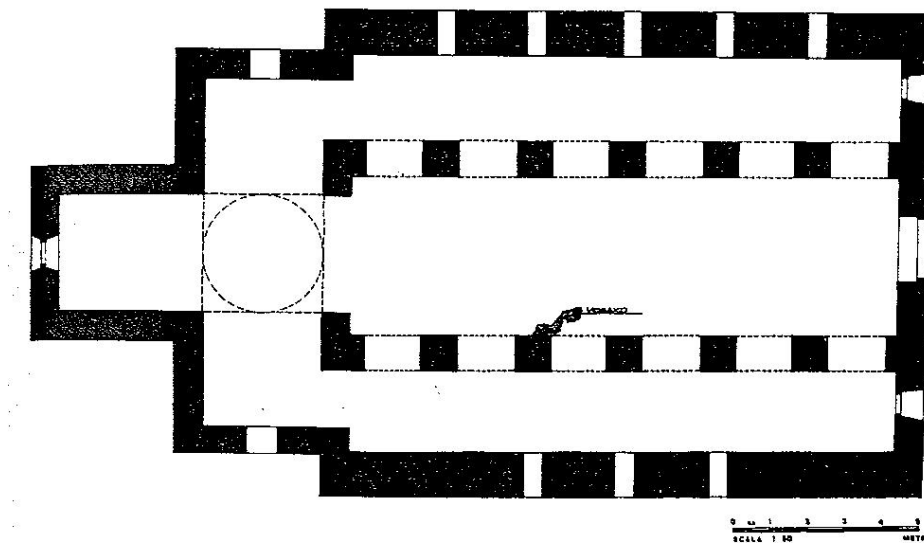


Figura 326



**Cronologia:** metà del VI secolo.

## **Iconografia**

### *Cupola*



Figura 327

La base della cupola è profilata da un cordone iridato che include tre settori di cielo con giri di stelle a sei punte bianche e gialle (Fig. 327). La cupola è campita con tre diverse tonalità di azzurro: il primo registro, quello più esterno, è caratterizzato da tessere blu indaco; la seconda fascia, quella intermedia, è caratterizzata da tessere di un blu tenue, mentre la terza zona è composta da tessere di un azzurro intenso: al centro di quest'ultima spicca una croce latina aurea, ad estremità leggermente patentì, circondata da stelle bianche e gialle che trapuntano il cielo.

Il tutto è circondato da un cordone iridato reso a tessere bianche, rosse e azzurre.

I pennacchi sono occupati da ricchi girali d'acanto multicolori contenenti frutti (Fig. 330)

### *Volta a botte del bema*

La volta a botte del *bema* è decorata da motivi zoomorfi (pesci e uccelli) (Fig. 331) e fitomorfi, disposti simmetricamente in riquadri geometrici separati da festoni policromi intrecciati e da un'ampia campitura collocata nella chiave di volta, costituita da tessere policrome messe in opera a coda di pavone (*opus pavonaceum*) (Fig. 328). Gli scomparti in cui è suddivisa la volta a botte sono racchiusi all'interno di cornici riccamente decorate: fasce ingemmate, onde correnti, nastri intrecciati, parallelepipedi con effetto di rilievo. Marina Falla Castelfranchi ha notato che lo schema compositivo di tale decorazione è peculiare, più che del mosaico parietale, di quello pavimentale.



Figura 328

## *Abside*

Nell'abside, dopo i restauri del 1913-1914, Bartoccini fu in grado di riconoscere i resti di un nimbo a tessere rosse su uno sfondo azzurro chiaro, che ipotizzò appartenere all'immagine della Vergine. Dunque, al centro dell'abside doveva campeggiare l'immagine della Vergine con il Bambino, stante oppure in trono.

## **Iconologia**

La decorazione musiva esalta il dogma ortodosso della Trinità e si inserisce bene nel contesto storico seguente alla morte di Teoderico, segnato dalla guerra greco-gotica (535-555), conflitto nel quale si scontrarono non solo due diversi popoli, Bizantini e Goti, ma anche due ideologie religiose, ossia quella ortodossa e quella ariana. Il programma iconografico si gioca su due diversi piani: quello simbolico e quello figurativo (Fig. 329).

## **Maestranze**

Falla Castelfranchi, in base a quanto osservato relativamente ai mosaici della volta a botte, ha ipotizzato che le maestranze fossero specializzate nel mosaico pavimentale.

## **Tessere**

Le tessere sono caratterizzate da una notevole policromia: rosso scuro, crema, bianco, celeste, cilestrino, verde, acqua marina, blu, viola, azzurro chiaro e rosa.

Haseloff e Cecchelli Trinci hanno evidenziato

l'uso di tessere calcaree e l'assenza di tessere vitree a foglia aurea; Falla Castelfranchi ha giustamente notato che le tessere non presentano inclinazioni nella posa in opera sulla strato di malta di allettamento, ulteriore elemento per affermare che le maestranze fossero specializzate in ambito pavimentale.

Le tessere auree sono impiegate soltanto nelle croce e in alcune stelle rappresentate nella cupola. Sono impiegate diffusamente tessere in marmo.



Figura 329



### Stato di conservazione e restauri:

**Inizio del XX secolo:** i primi interventi di consolidamento e di restauro risalgono all'inizio del Novecento, quando l'archeologo tedesco Arthur Haseloff portò la Chiesa di S. Maria della Croce all'attenzione internazionale.

**1913-1914:** Edoardo Marchionni viene interpellato dal Ministero per il consolidamento e il restauro dei mosaici della cupola della chiesa. Il restauratore impiegò mezzi di consolidamento già impiegati nel Battistero di Albenga (OPD, Archivio storico, 1, 0-2).

**1971-1979:** sotto la direzione dell'arch. Corrado Bucci Morichi, grazie al finanziamento della Cassa per il Mezzogiorno, vengono effettuati lavori di consolidamento, necessari per far fronte alle condizioni di degrado dell'edificio di culto, dovute principalmente all'umidità proveniente dalle coperture. Gli scavi allora condotti consentirono di fare luce sull'originario impianto a croce latina, nonché di portare alla luce un frammento di mosaico pavimentale.

**2001:** vengono portati a termine i restauri ad opera della Soprintendenza di Bari, dopo la segnalazione dello stato di degrado all'interno del piccolo edificio di culto, da parte di Gino Pisanò.

### Bibliografia

DE GRUNEISEN 1906; HASELOFF 1907; WILPERT 1917, p. 18, III, tav.108; BARTOCCINI 1934; PRANDI 1961; BOVINI 1964; CECHELLI TRINCI 1974; BUCCI MORICHI 1983; MARCENARO 1987, p. 230; JACOB 1987-1988; PISANÒ 1989; MARCENARO 1993, pp. 146-148; BISCONTI MAZZOLENI 1995, p. 825; BERTELLI 2004; FALLA CASTELFRANCHI 2004; FALLA CASTELFRANCHI 2005; RIZZARDI 2008, pp. 417-419.



Figura 330



Figura 331



### III.9 ISTRIA

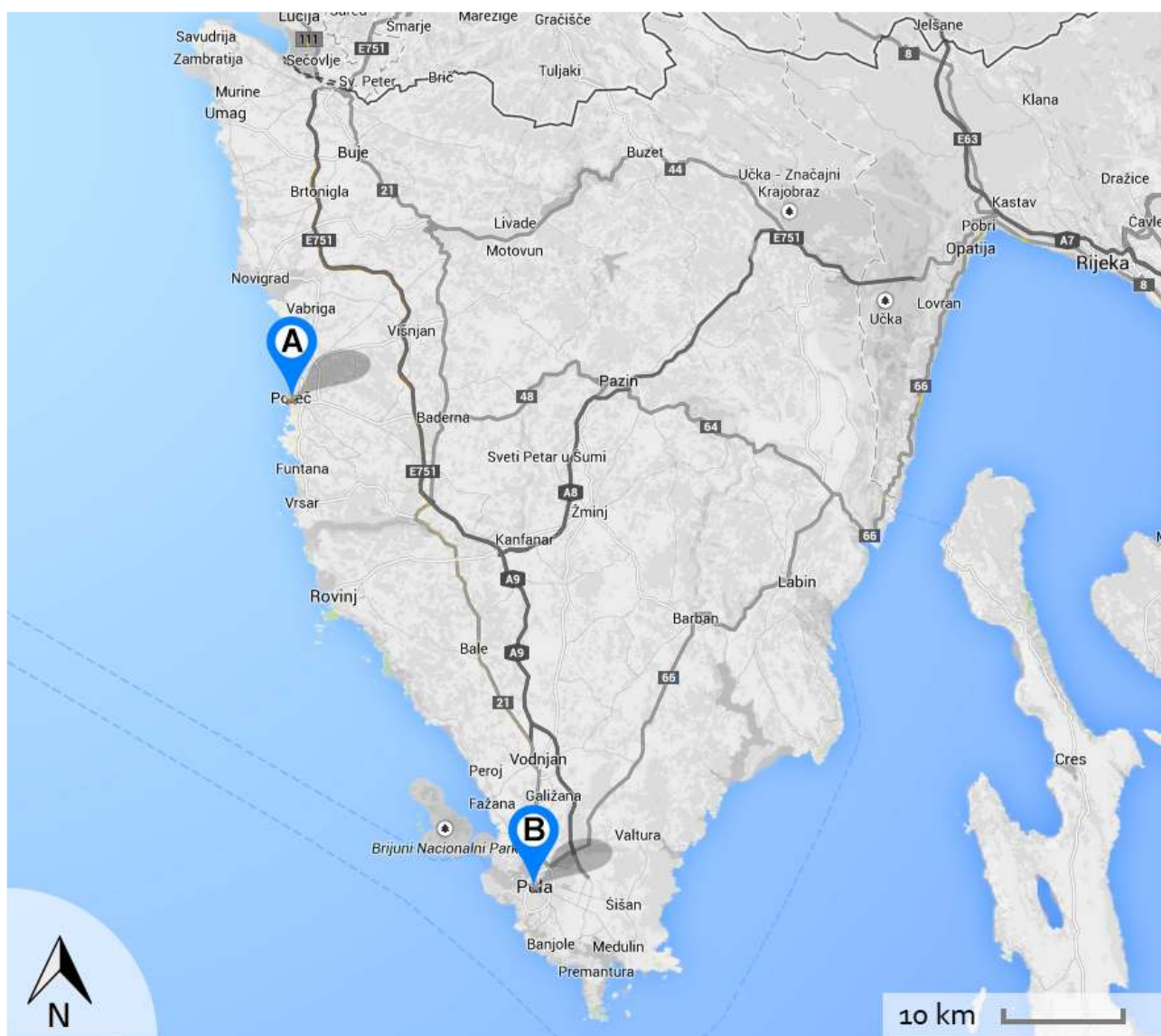


Figura 332 - Istria: A. Parenzo; B. Pola.

### III.9.1 PARENZO, BASILICA EUFRASIANA

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Parenzo-Pola.

**Localizzazione:** Croazia, Istria, Parenzo, Eufrazijeva ulica (Via Eufrasio) (Fig. 333)

Coordinata x 13° 59' 77"

Coordinata y 45° 22' 66"

#### Note storiche

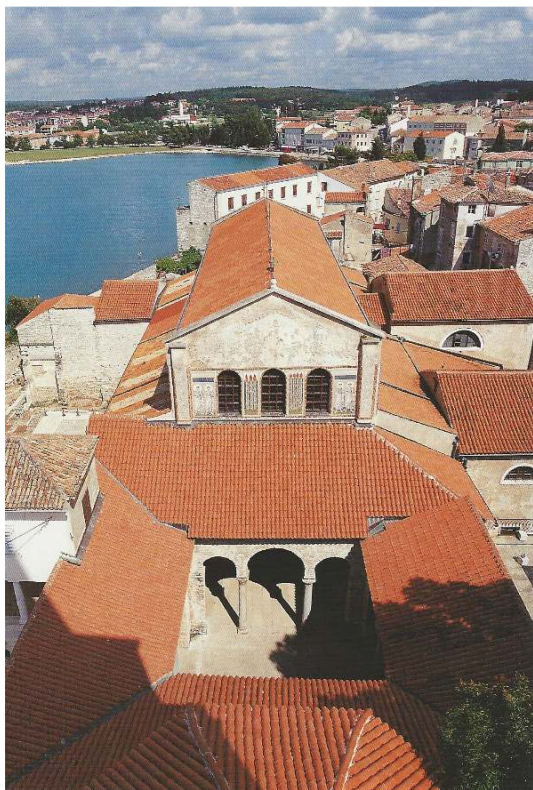


Figura 333

La basilica Eufrasiana è una costruzione a tre navate, munita di tre absidi orientate verso est. L'abside centrale è esternamente poligonale, mentre le due absidi laterali sono inscritte in un muro esternamente lineare (Fig. 334). La prima fase di costruzione dell'edificio si può collocare già intorno al 313; in seguito, il complesso venne più volte ricostruito e fu completamente ristrutturato e decorato dal vescovo Eufrazio, fra il 539 e il 560, dopo la riconquista di Parenzo da parte di Giustiniano: vennero infatti del tutto ristrutturate la parte orientale della basilica precedente e la sua decorazione interna. Da allora, l'edificio ha conservato quasi completamente, sia internamente che esternamente, la sua architettura originaria. L'unico intervento di trasformazione di una certa rilevanza si ebbe nel 1277, quando al centro del presbiterio venne eretto un ciborio. Durante il medioevo vennero aperte finestre nelle absidi laterali: tale intervento distrusse parzialmente i mosaici. Queste finestre furono chiuse nel XIX secolo. Nel periodo tra il XVIII ed il XIX secolo, ai lati della basilica, furono erette cappelle, delle quali quella settentrionale venne demolita nel corso degli interventi di restauro tra le due guerre, mentre quelle meridionali vennero separate dall'interno della basilica. La basilica è stata dichiarata dall'Unesco "Patrimonio dell'Umanità".

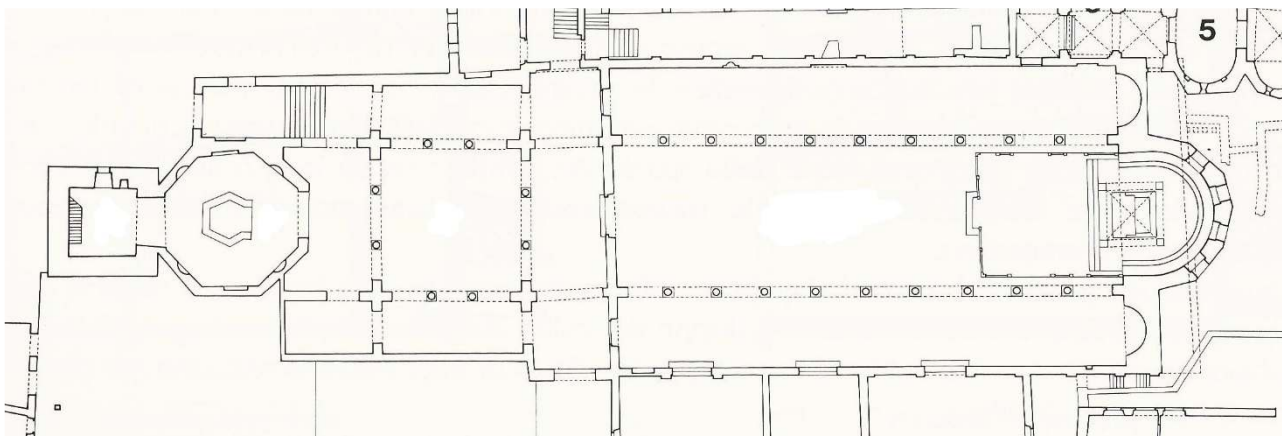


Figura 334



**Cronologia:** 539-560

## **Iconografia**

### *Generale*



Figura 335

Nella basilica Eufrasiana si conservano mosaici del VI sec. su due facciate, quella orientale e quella occidentale, nei catini delle tre absidi e sulla fronte dell'arco trionfale (Fig. 335). Sulla facciata principale (muro occidentale), nello spazio compreso tra le finestre e sul timpano, si intravedono i resti di una composizione raffigurante, al centro, il Cristo posto in una mandorla.

Dalla documentazione risulta che ai lati della composizione erano disposti quattro santi, probabilmente apostoli o evangelisti. Gli spazi a destra e a sinistra della finestra ospitano quattro figure di santi disposti a coppie. Sulla superficie, tra le finestre, sono raffigurati sette alti candelabri, divisi in gruppi di tre e di quattro. Sulla parete al di sopra dell'abside (facciata orientale), all'interno di un timpano triangolare, si scorgono tenui tracce di figure ritte, tre per ogni lato. I disegni, le descrizioni e le fotografie risalenti al periodo in cui i mosaici si trovavano in migliore stato di conservazione, riportano anche le tracce delle epigrafi collocate all'altezza delle figure a sinistra. Si potevano leggere i nomi dei santi Andrea e Pietro e di Mosè: da qui si è formulata l'ipotesi secondo la quale si tratta della raffigurazione della scena della Trasfigurazione.

All'interno della basilica, nello spazio al di sopra dell'arco trionfale dell'abside centrale, è raffigurato Cristo *Cosmocrator* assiso sul globo celeste; ai lati sono disposti in modo simmetrico i dodici apostoli: accanto alle teste corrono le iscrizioni recanti i rispettivi nomi.



Nell'intradosso dell'arco trionfale si trova una serie di clipei rotondi. In quello centrale, su un cielo stellato, è raffigurato l'*Agnus Dei*. Altri clipei recano ritratti delle seguenti sante: Felicità, Basilissa, Eugenia, Cecilia, Agnese, Agata, Eufemia, Tecla, Valeria, Perpetua, Susanna e Giustina.

Al centro della conca absidale è rappresentata la Vergine assisa in trono con il piccolo Gesù sulle ginocchia; ai lati compaiono due angeli stanti, con una verga in mano.

Sul lato sinistro della Vergine sono raffigurati san Mauro con la corona martiriale tra le mani, il vescovo Eufrazio che regge il modellino della chiesa, il diacono Claudio e il piccolo Eufrazio, figlio di Claudio. Accanto alle teste di tali figure si trovano le epigrafi con i loro nomi.

Sul lato destro sono raffigurati tre santi dei quali uno regge un libro, mentre gli altri due stringono nelle mani una corona martiriale. Lungo l'abside, al di sotto della teofania, corre un'epigrafe disposta su quattro righe che attesta l'intervento di restauro della cattedrale, voluto da Eufrazio. Negli spazi tra le finestre si trovano tre figure stanti: san Zaccaria, un Arcangelo con una sfera in mano, san Giovanni Battista. Al di sopra di queste figure corre la decorazione recante una serie di umbracoli. Gli spazi laterali della conca absidale contengono le scene dell'Annunciazione e della Visitazione.

Nella calotta dell'absidiola settentrionale si è conservato un mosaico nel quale è rappresentato Cristo che pone le corone sui capi dei due santi. In base all'iscrizione accanto al santo a destra, le due figure possono essere identificate con Orso e Severo.

Nell'abside meridionale si è salvata la parte superiore del mosaico che raffigura Cristo che pone le corone sulle teste dei santi Cosma e Damiano, dei quali si sono conservate anche le iscrizioni con i nomi.

#### *Abside settentrionale, catino (Fig. 336)*

Al centro della scena è raffigurato Cristo imberbe, con lunghi capelli lisci, nimbo crucisegnato e tunica color porpora con laticlavi aurei, nell'atto di porre la corona del martirio sul capo di due santi.



Figura 336

I santi, di aspetto giovanile, sono collocati in posizione inferiore rispetto a Cristo e sono di dimensioni maggiori; sono nimbatì e indossano tunica e pallio. Il fondo, decorato a fasce parallele policrome, presenta nuvolette bianche, rosse e blu, dalle quali emerge il busto di Cristo. La scena è delimitata da una doppia cornice: quella interna è costituita da una fascia ingemmata, quella esterna da volute vegetali. I due santi, in base alle iscrizioni superstiti, sono da identificare in Cosma e Damiano.

#### *Abside meridionale, catino (Fig. 337)*

Nel catino è rappresentato il Cristo che incorona due santi. La parte centrale e la fascia inferiore di questo mosaico andarono distrutte, con ogni probabilità, durante il sisma del 1440, mentre la figura del Cristo, le teste e le spalle dei vescovi si sono conservate piuttosto bene. Dal punto di vista della composizione, il Cristo, posto al centro, protende le braccia sulle quali tiene due corone martiriali, poggiandole, a destra e a sinistra, sopra i capi dei santi. L'immagine di Cristo emerge dal cielo blu scuro; qui il redentore è rappresentato più anziano rispetto



Figura 337



all'abside settentrionale. Qui è sbarbato e presenta una capigliatura arricciata, caratteristiche proprie del cosiddetto tipo "siriano". Le figure ai lati sono due uomini con barba e capelli bianchi e indossano il pallio vescovile e sono state identificate come i due santi vescovi Orso e Severo. Lo sfondo dell'intera scena è composto da fasce orizzontali nelle quali predomina il colore blu scuro, in prossimità delle teste di Cristo e dei santi.

*Presbiterio, arco trionfale (Fig. 338)*

Al centro dell'arco trionfale campeggia la figura di Cristo giovane benedicente, con il capo nimbato,



Figura 338

assiso su un globo, che regge con la mano sinistra un libro aperto. Egli è affiancato dai dodici apostoli, sei per parte, identificati da iscrizioni; essi hanno il capo nimbato di blu e bianco e recano sulle mani velate, alternativamente, corone, libri e rotoli; fra loro, si distingue, alla destra del Cristo, san Pietro che porta le chiavi del Paradiso. Sulle bianche vesti degli apostoli spiccano alcune gammadie. I personaggi poggiano su un prato verde e si stagliano su uno sfondo aureo. La scena è incorniciata da un bordo rosso, decorato con gemme rettangolari ed ovali.

Lo spazio di risulta degli estradossi dell'arco trionfale non presenta decorazioni, bensì una superficie aurea delimitata da una cornice costituita da una fascia ingemmata su sfondo rosso.

*Intradosso dell'arco trionfale (Fig. 339-350)*

All'interno di clipei, dal bordo alternativamente dorato e bianco, sono raffigurate, a mezzo busto, dodici sante, sei per lato, nimbate e con veste dorata impreziosita da perle e gemme intorno al collo.



Figura 339



Tutte presentano un velo, i capelli raccolti e una sottile collana; la loro fisionomia è molto simile. Al di sopra di ogni ritratto vi è l'iscrizione con il nome della santa raffigurata, su sfondo blu. Al centro, nella chiave di volta dell'arco, su un cielo stellato è rappresentato l'Agnello di Dio, anch'esso all'interno di un clipeo; presenta nimbo crucisegnato e poggia i piedi su un verde prato, che riflette la sua ombra. Le stelle, tre per parte, sono a otto punte. Tale rappresentazione è frutto di un rifacimento di fine Ottocento. Sotto il primo clipeo delle sante, su entrambi i lati, sono raffigurate volute vegetali. L'intera raffigurazione è incorniciata da un bordo policromo formato da una catena di gemme e di perle; il bordo interno è a fondo rosso, quello esterno è a fondo aureo.

### *Abside centrale, catino*



Figura 340

Al centro si staglia la Vergine assisa sul trono, attornata da arcangeli (Fig. 340), dal martire Mauro, da tre santi (probabilmente Eleuterio, Proietto ed Elpidio), dal vescovo Eufrazio, dall'arcidiacono Claudio e da Eufrazio, figlio di Claudio (Fig. 341-342).

Maria, con il Bambino sulle ginocchia, è seduta su un trono privo di schienale, gemmato, su ampio cuscino. La Vergine, nimbata, indossa manto color porpora che copre una tunica dello stesso colore con bande dorate. Il Salvatore veste una tunica bianca con pallio dorato e ha un nimbo crucisegnato. Tiene la mano destra alzata in atteggiamento benedicente e nella sinistra regge un rotolo con tre sigilli. Ai lati della Vergine sono raffigurati due angeli, con tunica e pallio bianco con gammadie. Questi reggono nella mano sinistra velata una verga. Seguono da entrambi i lati altre figure; a sinistra, dall'interno verso l'esterno, san Mauro, il vescovo Eufrazio, l'arcidiacono Claudio con il figlio Eufrazio. A destra sono visibili tre martiri con nimbi, che recano il primo e il terzo una corona martiriale tra le mani, e il secondo un *volumen*. Sono vestiti di pallio e tunica, bianca e dorata; nel pallio sono presenti le gammadie. I nomi non sono evidenziati e pertanto si ignora la loro identità. Il gruppo di sinistra è guidato da Mauro con la corona in mano. Segue,

reggendo tra le mani il modello della basilica, Eufrazio. Dietro Eufrazio vi è l'arcidiacono Claudio, che stringe un libro. Le figure di Eufrazio e dell'arcidiacono Claudio, a differenza di quelle di altri



Figura 341



Figura 342



martiri ignoti rappresentati in modo uniforme e tipizzato, recano esplicite caratteristiche ritrattistiche e sono contrassegnate da iscrizioni. Tra il vescovo e il diacono si trova la figura di un giovane che la scritta sottostante indica come Eufrazio, figlio dell'arcidiacono, con pallio dorato e due rotoli in mano. Tale figura è stata interpretata variamente: come ritratto del figlio di Claudio ancora bambino, oppure come uno dei funzionari minori legati alla realizzazione della basilica. Le figure sono collocate su un prato verde con fiori stilizzati tra i quali si riconoscono gigli. Avanzano verso la Vergine su sfondo dorato arricchito da nuvolette policrome. Sopra il capo della Vergine, si trova la *dextera Dei* nell'atto di reggere una corona gemmata. L'intera decorazione è incorniciata da una fascia con nastro a spirale nei cui spazi di risulta si trovano fiori stilizzati policromi.

#### *Abside centrale, parete*

Sotto lo spazio occupato dall'iscrizione che menziona i lavori di costruzione voluti da Eufrazio e le scene della vita della Vergine, corre una fascia nella quale si trovano umbracoli in forma di conchiglie, distribuiti nelle seguenti sequenze: a gruppi di tre sopra le scene della Visitazione e dell'Annunciazione, posizionati in modo alternato (alternativamente verso l'alto e verso il basso) e un solo umbracolo sopra le singole figure dei santi. Gli ombracoli sono policromi. Nella fascia superiore, tra gli umbracoli, si trovano madreperle circolari bordate d'oro. L'intera fascia è incorniciata da una bordatura di perle e gemme policrome con sfondo rosso.

Gli intradossi delle finestre laterali sono decorati da un motivo a nastro bicolore rosso e verde su uno sfondo blu; negli spazi di risulta si stagliano piccoli fiori bianchi stilizzati. Nelle finestre centrali, su sfondo bianco, si profila un meandro semplice reso a tessere blu, nei cui spazi trovano posto rosette quadripetale rosse simili a croci.

#### Annunciazione (Fig. 343)

L'arcangelo, avvolto in una tunica e in un pallio chiari, procede da sinistra verso Maria, il braccio destro alzato in segno di saluto e il baculo viatorio nella mano sinistra. La Vergine, con nimbo dorato,



Figura 343

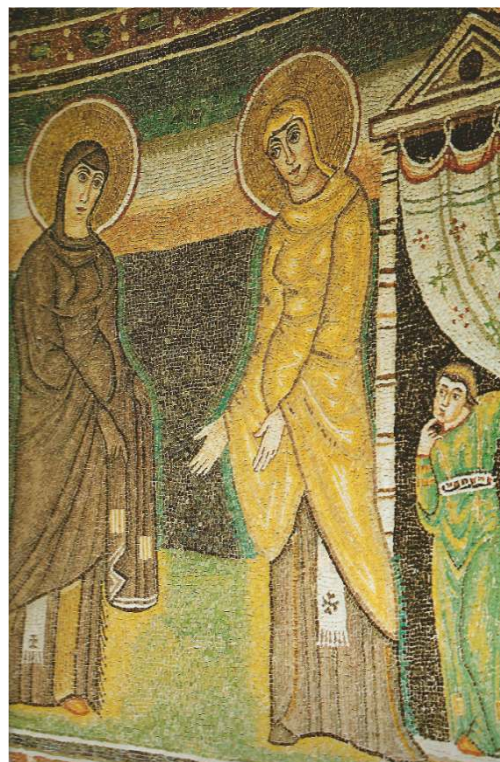


Figura 344

è seduta su un alto trono con predella gemmata, l'indice della mano destra proteso verso il volto; nella sinistra stringe alcuni fili di lana rossa, che ricadono in una cesta posta ai suoi piedi. Indossa un abito



purpureo con fasce e polsi aurei, scarpe rosse e un velo trasparente che le avvolge il busto e il capo. Il trono è collocato di fronte ad un edificio a basilica, caratterizzato da un portico laterale e, sulla fronte, da due colonne con capitelli corinzi aurei; ai piedi delle figure si estende un prato verde, mentre lo sfondo è reso a fasce parallele, blu, azzurre e rosate.

#### Arcangelo (Fig. 347)

All'interno di una cornice dorata con catena di gemme policrome è rappresentato a figura intera frontale un arcangelo. Indossa una tunica bianca con fasce bicrome e un pallio chiaro con gammadia, che copre la spalla e il braccio sul lato sinistro. Regge nelle mani un globo azzurro entro il quale è una croce aurea, dal quale si dipartono numerosi raggi. Lo sfondo è blu e verde.

#### San Giovanni Battista (Fig. 345)

All'interno di una cornice a fondo dorato con fascia ingemmata è rappresentato a figura intera frontale san Giovanni Battista. Il santo, con nimbo dorato, ha barba scura e lunghi capelli sciolti sulle spalle; sopra una tunica dorata indossa una pelle di animale maculata e un pallio di colore chiaro, che lascia liberi spalla e braccio sul lato destro e sul quale è una gammadia. Nella mano sinistra, velata, regge una croce astata; la destra è in atto di benedizione. Il fondo è blu e verde.

#### San Zaccaria (Fig. 346)

All'interno di una cornice a fondo dorato con catena di gemme policrome è rappresentato a figura intera frontale san Zaccaria, padre di san Giovanni Battista. Il santo, con nimbo dorato, ha barba bianca e lunghi capelli grigi sciolti sulle spalle; sopra una tunica bianca, caratterizzata da un alto bordo purpureo con ricami dorati e da una larga banda centrale di colore verde con decorazione a meandro, indossa un mantello color porpora con bordi dorati. Il mantello copre entrambe le spalle ed è chiuso sotto il mento da una spilla in forma di fiore a otto petali; ai piedi porta calzari rossi e bianchi. Il santo stringe nella mano destra un turibolo e in quella sinistra, velata, uno scrigno-reliquiario dorato e gemmato, sul quale sono visibili tre piccole figure, una di orante e altre due in movimento: Milan Prelog (PRELOG 2004, p. 21) ricorda le affinità fra queste e i Re Magi ricamati sul bordo inferiore della veste di Teodora nel mosaico di S. Vitale a Ravenna. Lo sfondo è blu e verde.



Figura 345

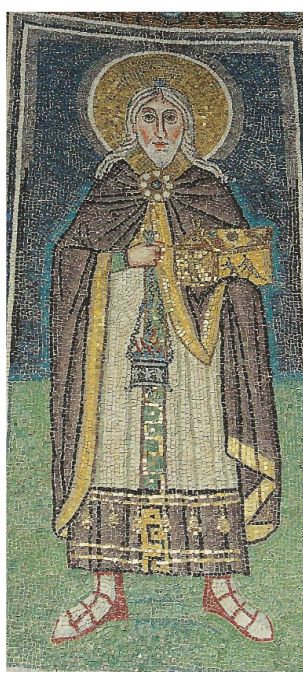


Figura 346



Figura 347

### Visitazione (Fig. 344)

La scena raffigura l'incontro fra la Vergine e la cugina Elisabetta. La Vergine, che procede da sinistra verso destra, ha il capo nimbato e indossa una tunica e un ampio pallio color porpora, che la avvolge completamente; la tunica è decorata da due fasce auree e sotto il mantello scende una stola liturgica. Elisabetta, anch'ella con nimbo dorato e con le braccia leggermente sollevate, indossa un pallio giallo e una tunica color porpora con sottili fasce dorate e stola liturgica. Alle sue spalle si intravede la facciata di un edificio con timpano e croce dorata alla sommità: una piccola figura con tunica di colore verde e decorazioni dorate, stretta in vita da una cintura, scosta la tenda che chiude la porta dell'edificio e si porta la mano destra al volto. Ai piedi delle figure si estende un prato verde, mentre lo sfondo è reso a fasce parallele, blu, azzurre, rosate e bianche.

### *Facciata esterna occidentale*

La decorazione musiva occupa l'intera superficie della facciata, in particolare lo spazio tra le finestre, i pilastri laterali e la zona del timpano (Fig. 348). Sui pilastri, all'interno di una fascia ingemmata, è rappresentato verticalmente un motivo vegetale a volute. Nelle ampie fasce a destra e a sinistra delle finestre sono raffigurati quattro santi, due per lato. Le figure sono simili, rappresentate in posizione eretta e con volti privi di barba. Appaiono simili anche i loro nimbi bianchi.



Figura 348

Lo sfondo è suddiviso in cinque fasce orizzontali; alla base, si estende una superficie erbosa con fiori; al centro, corre una fascia di colore grigio - marrone; alla sommità, si distinguono aree di colore azzurro, rossastro e bianco. Negli spazi tra le finestre sono rappresentati sette alti candelabri (tre a sinistra e quattro a destra), con una fiamma accesa. Al centro del timpano si intravedono i contorni di una grande figura di Cristo, posto in una mandorla, e dei personaggi che lo attornivano, probabilmente apostoli o evangelisti, da quanto è possibile ricavare dalla documentazione esistente.

Le finestre della facciata sono profilate da una fascia ingemmata su sfondo rosso, mentre gli intradossi sono ornati da meandri con rosette quadripetale e da un semplice festone di alloro, caratterizzato da rade foglie, su sfondo bianco.



Figura 349

### *Facciata esterna orientale*

La superficie musiva è andata quasi completamente distrutta. Si sono conservati i contorni di tre figure sul lato sinistro e di una figura sul lato destro. Da una

vecchia descrizione e da alcuni disegni e fotografie si riesce a rilevare una situazione leggermente migliore (Fig. 349). Una volta si potevano individuare iscrizioni poste accanto alle figure dei santi. Si leggevano i nomi dei santi Andrea e Pietro e del profeta Mosè.





Figura 350

### Iconologia

Tutto il programma musivo, sia all'esterno che all'interno, è volto ad esaltare la figura di Cristo, secondo la dogmatica ortodossa.

### Iscrizioni

Abside settentrionale, ai lati delle figure dei santi:

S(AN)C(TV)S COSMAS

[...]IANVS

Abside meridionale, ai lati delle figure dei santi:

S(AN)C(TV)S [VRSVS]

[S(AN)C(TV)S] SEVERVS

Presbiterio, arco trionfale:

EGO SVM LVX VERA (sul codex di cristo)

S(AN)C(TV)S SIMON - S(AN)C(TV)S THOMAS -  
S(AN)C(TV)S BARTOLOMEVS - S(AN)C(TV)S  
IACOBVS - S(AN)C(TV)S ANDREA - S(AN)C(TV)S  
PETRVS - S(AN)C(TV)S PAVLVS - S(AN)C(TV)S  
IOHANNES - S(AN)C(TV)S FELIPPVS - S(AN)C(TV)S  
MATTEVS - S(AN)C(TV)S IACO ALFEI - S(AN)C(TV)S  
IVDAS IACOBI (accanto a ciascun apostolo)

Abside centrale, al di sotto del catino.

Tra la scena raffigurante la Vergine assisa in trono e la rappresentazione di santi e di altre scene relative alla vita della madre di Cristo, è presente un'epigrafe dedicatoria, costituita da un distico latino, posto su quattro righe, a lettere bianche su fondo blu:

HOC FVIT IN PRIMIS TEMPLVM QVAS SANTE RVINA  
TERRIBILIS LABSV NEC CERTO ROBORE FIRMVM  
EXIGVVM MAGNOQVE CARENS TUNC FVRMA  
METALLO SED MERITIS TANTVM PENDEBANT PVTRIA  
TECTA

VT VIDIT SVBITO LABSVRAM PONDERE SEDEM  
PROVIDVS ET FIDEII FERVEN ARDORE SACERDVS  
EVFRASIVS SCA PRECESSIT MENTE RVINAM  
LABENTES MELIVS SEDITVRAS DERVIT AEDES

FVNDAMENTA LOCANS EREXIT CVLMINA TEMPLI QVAS CERNIC NVPER VARIO FVLGERE METALLO  
PERFICIENS COEPTVM DECORAVIT MVNERE MAGNO AECCLESIAM VOCITANS SIGNAVIT NOMINE XPI  
CONGAVDENS OPERI SIC FELIX VOTA PEREGIT

(Questo tempio prima angusto privo di solidità, correva il pericolo di precipitare per sovrastante ruina, assieme al fracido tetto, sospeso per solo miracolo. Eufrazio, sacerdote provvido e fervente di fede, come vide che l'edificio avrebbe ceduto al peso, ne pervenne con santo pensiero lo sfascio. Demolì la crollante fabbrica, e innalzò su nuove fondamenta, affinché sorgesse più salda la mole del tempio)

che da poco tu vedi splendente di mosaici. Compiuta l'abbelli con grande munificenza, dedicandola altamente al nome di Cristo. Così rallegrandosi dell'opera sciolse il pio voto)

Catino absidale, in corrispondenza delle figure a sinistra della Vergine:

CLAVDIVS ARC(HIDIACONVS) - EVFRASIVS EP(ISCOPV)S - EVFRASIVS FIL(IVS) ARC(HIDIACONI) - S(AN)C(TV)S MAVRVS

Intradosso dell'arco trionfale, al di sopra del clipeo di ciascuna santa:

S(AN)C(T)A FILICITAS - S(AN)C(T)A BASILISSA - S(AN)C(T)A EVGENIA - S(AN)C(T)A CICILIA - S(AN)C(T)A AGNES - S(AN)C(T)A AGATHE - S(AN)C(T)A EVFYMIA - S(AN)C(T)A TECLA - S(AN)C(T)A VALERIA - S(AN)C(T)A PERPETVA - S(AN)C(T)A SVSANNA - S(AN)C(T)A IVSTINA

### **Maestranze**

Sebbene siano stati numerosi e pesanti i restauri, in base all'iconografia e allo stile delle superfici musive originali, è ragionevole proporre il lavoro di maestranze ravennati e istriane insieme (RIZZARDI 1995, p. 820).

### **Committenza**

Come testimonia l'epigrafe nell'abside centrale, la ricostruzione della basilica fu commissionata dal vescovo Eufrazio. Egli eseguì un notevole restauro della basilica, commissionando la realizzazione degli arredi architettonici e dei mosaici.

### **Strati di sottofondo**

Lo strato portante e il fondo delle superfici musive non sono mai stati indagati. La muratura in pietra calcarea e malta di calce (55-60 centimetri).

### **Tessere**

La pietra calcarea bianca è utilizzata per la raffigurazione della tonalità chiara delle vesti degli apostoli, dei bordi delle aureole, per rendere il chiaroscuro del volume dell'orlo della sfera celeste, delle pagine del libro e le parti bianche dei globi oculari, dei fiori di giglio nel giardino paradisiaco ai piedi dei martiri e di altri personaggi.

La madreperla viene utilizzata solo per gli interni. Le conchiglie intere di forma rotondeggiante sono state utilizzate per le decorazioni poste tra gli umbracoli.

La pasta vitrea è impiegata ampiamente: quella di colore verde è utilizzata sia all'esterno che all'interno per lo sfondo dietro i personaggi, in basso, dove è rappresentata la terra; quella azzurra sia all'esterno che all'interno, per tracciare le linee delle vesti o al centro degli elementi decorativi per formare le gemme.

Il marmo grigio chiaro è impiegato sia all'esterno che all'interno, per le tonalità più scure delle vesti bianche delle figure, per dare profondità alle pieghe ombreggiate delle vesti.

La pietra calcarea bianca è utilizzata sia all'esterno che all'interno, per la raffigurazione della tonalità chiara delle vesti degli apostoli, dei bordi delle aureole, nella modellazione chiaroscurale del volume dell'orlo della sfera celeste, delle pagine del libro e delle parti bianche dei globi oculari.

Le tessere auree sono impiegate sia all'esterno che all'interno, principalmente come sfondo dei registri ornamentali, per i dettagli delle decorazioni, per le decorazioni degli oggetti tenuti dai personaggi raffigurati, per le aureole, i mantelli di alcuni santi e di Cristo, per la tonalità cromatica principale del trono della Madonna.

## **Stato di conservazione e restauri**

**XVIII secolo:** Probabilmente nel XVIII, all'epoca del vescovo Giovanni Negri, in concomitanza con la posa del nuovo solaio, la decorazione musiva al di sopra dell'arco trionfale viene parzialmente distrutta e sostituita con una nuova decorazione dipinta sul nuovo strato d'intonaco: si tratta della fascia inferiore, comprendente i piedi di Cristo e degli apostoli. I busti rimangono dunque nascosti (BERNARDI 2006, pp. 34-35).

**1846:** Su commissione del vescovo Antonio Peteani il medaglione centrale con l'Agnus Dei, assai danneggiato nella superficie, viene sostituito da uno nuovo eseguito in malta liscia e decorato dal monogramma di Cristo dipinto (BERNARDI 2006, pp. 34-35).

**1885 – 1887:** I mosaici non si trovano in buone condizioni di conservazione; in particolare, sono presenti lacune. I primi interventi di restauro sulla superficie musiva vengono affidati, sotto la direzione di Luigi Solerti, nel 1885 al laboratorio austriaco Neuhauser e da loro terminati nel 1887 in quanto la committenza, non contenta del lavoro svolto, farà subentrare il restauratore Pietro Bornia. Gli interventi realizzati interessano il riquadro della Visitazione e quello dell'Annunciazione. I restauratori per colmare le lacune utilizzano tessere nuove di una cromia troppo vivace rispetto alle originali, ottenendo un effetto ottico sgradevole e falsato.

**1886 – 1890:** Alla fine del XVIII secolo, la maggior parte del mosaico versa in condizioni discrete. L'Arcangelo raffigurato sul pilastro centrale è in buone condizioni di conservazione. Le parti più danneggiate sono il globo, alcune tessere attorno ai piedi e la porzione inferiore della tunica. Il riquadro rappresentante la Visitazione e quello dell'Annunciazione versano in pessime condizioni, in quanto si notano anche i numerosi rifacimenti eseguiti nel secolo precedente e risalenti all'epoca del vescovo Negri. La superficie sovrastante l'arco trionfale è intonacata e affrescata; vi è dipinto un nastro ondulato come cornice, mentre i triangoli di risulta ospitano grandi fiori. Nel catino absidale alcune parti del mosaico raffigurante la Vergine, in particolare il trono su cui questa è seduta, presentano danni gravi. Il san Giovanni Battista si trova in condizioni conservative pessime. Nell'intradosso dell'arco trionfale il medaglione centrale sul quale attualmente è raffigurato l'Agnello di Dio, è coperto con la raffigurazione di una croce dipinta ad olio su stucco. Alcuni medaglioni raffiguranti le Sante e alcune iscrizioni sono in mediocre stato di conservazione; mancano infatti numerose tessere (BERNARDI 2006, pp. 27-31, 34-35, 54, 57-60).

**Ante 1896:** Sulla superficie della facciata occidentale sopra il tetto dell'atrio sono visibili i resti di un mosaico parietale. Le parti meglio conservate sono le figure collocate a destra e a sinistra, le decorazioni sui bordi e i candelieri posti tra le finestre. Sul mosaico sovrastante le finestre, nonostante gravi danneggiamenti, si riesce ad intravedere la rappresentazione di Cristo, forse assiso sul globo celeste, e altre quattro figure disposte ai suoi lati. Alcune relazioni fanno cenno al cattivo stato di conservazione di questo mosaico.

**1888 – 1899:** Pietro Bornia integra e rifà alcune parti della superficie musiva in pessime condizioni di conservazione. Inoltre il restauratore si preoccupa di rifare le parti precedentemente restaurate dalla ditta Neuhauser. Nel 1890, in occasione dell'intervento di rifacimento del solaio della chiesa, viene scoperto dietro il cornicione e il solaio un'importante rappresentazione musiva recante il busto di Cristo con i dodici apostoli, conservata proprio al di sopra dell'estradosso. Il restauro viene affidato allo stesso Bornia. La linea rossa che oggi corre tra le figure rappresentate separa la parte restaurata da quella ricostruita. Nel 1896 gli interventi di restauro delle superfici musive della facciata occidentale vengono commissionati all'impresa Neuhauser di Innsbruck. Da alcuni disegni giunti sino a noi si nota che in corso d'opera si fosse progettato di restaurare l'intera superficie, decidendo solo in seguito di intervenire in corrispondenza della fascia decorativa dei tre finestroni. Nelle figure



in migliore stato di conservazione, Bornia ricolloca la maggior parte delle tessere originali su nuovi strati di malta. Dalle fonti d'archivio si evince che i restauratori abbiano rifatto gran parte dello sfondo dorato nella conca dell'abside, sostituendo numerose auree tessere originali con tessere nuove. Nell'intradosso dell'arco trionfale, dopo aver eliminato la pittura a stucco raffigurante il monogramma di Cristo, si ipotizzò che precedentemente vi fosse raffigurato l'Agnello di Dio con la croce, del tutto simile a quello della basilica di S. Vitale di Ravenna; così Bornia decise di realizzare ex-novo quella medesima iconografia sulla base delle tracce ritrovate. Recenti analisi non confermano tale ipotesi, dato che nelle fonti non vi è cenno della rappresentazione dell'agnello mistico. Perciò, la raffigurazione dell'agnello dev'essere considerata un'invenzione ottocentesca.

I mosaici della facciata occidentale, il cui restauro è affidato al laboratorio Neuhauser, vengono staccati, integrati nelle figure dei santi e ricollocati sul muro. Nulla si sa in merito ai metodi utilizzati per il rifacimento delle parti restanti (candelabri e bordure), tuttavia su di esse oggi non si riesce ad individuare nemmeno una minima parte del mosaico originale. Si può ritenere, pertanto, che le parti restaurate siano del tutto nuove (BERNARDI 2006, pp. 27-32; 34-36; 54-60; PRELOG 2004, p. 19).

**Ante 2006:** In origine, come già detto, l'intera superficie della facciata orientale della navata centrale era ricoperta di mosaici. Si sono conservate soltanto tracce ridotte sotto forma di agglomerati di tessere bianche di calcare, rosse di laterizi e poche tessere azzurre di pasta vitrea.

**2006:** Durante i lavori di riparazione del tetto dell'abside della cattedrale si è constatato il cattivo stato di conservazione dei lacerti musivi. Si è deciso pertanto di effettuare un consolidamento preventivo per poi procedere con un intervento più complesso.

L'intervento, diretto da Ivan Matejčić ed eseguito dalla Ditta Kapitel, si è limitato al consolidamento del supporto tramite la composizione di malta unita a calce. Alcune parti sono state consolidate iniettando miscela di calce e collante.

## **Bibliografia**

DEPERIS 1894; MARUCCHI 1896; POGATSCHNIG 1910; POGATSCHNIG 1914; MOLAJOLI 1943; KASTELIĆ 1965; ŠONJE 1968; BOVINI 1974c; CUSCITO 1975; TAVANO 1975; CUSCITO 1976; ŠONJE 1982-1983; GUILLOU 1986; PRELOG 1994; BISCONTI, MAZZOLENI 1995, pp. 826-827; RIZZARDI 1995, pp. 817-833; BERNARDI 1997, pp. 1013-1026; CUSCITO 1998b; CAMBI 1999; MILINOVIC 1999-2000; RIZZARDI 2000bis; TERRY 2000; TERRY 2001; DELLA VALLE 2002, p. 1666; BERNARDI 2006; TERRY, MAGUIRE 2007; ZANOTTO 2007, p. 493; RIZZARDI 2011, p. 169; FOURLAS 2012, pp. 294-298.

### III.9.2 POLA, BASILICA DI S. MARIA FORMOSA: MOSAICO FRAMMENTARIO CON “TRADITIO LEGIS”

**Condizione giuridica:** proprietà della Repubblica di Croazia.

**Localizzazione:** Croazia, 52100 Pola, Museo Archeologico dell'Istria (Arheološki Muzej Istre - MAI), via Carrara, 3, inv. n. S942.

Coordinata x 13° 50' 43"

Coordinata y 44° 52' 13"

**Provenienza:** Croazia, 52100 Pola, Chiesa di S. Maria Formosa (o del Canneto), Maksimijanova Ulica, 23 (Fig. 351)

Coordinata x 13° 50' 37"

Coordinata y 44° 52' 04"

#### **Note storiche**

Massimiano, divenuto primo arcivescovo di Ravenna, fece costruire a Pola, città che lo aveva conosciuto giovane diacono, la chiesa di S. Maria Formosa. L'edificio era a pianta basilicale, con tre navate, abside di tipo ravennate (semicircolare internamente e poligonale esternamente) fiancheggiata da due sacrestie circolari e da due sacelli cruciformi (Fig. 352). Unico elemento superstite del complesso, denominato successivamente S. Maria del Canneto, è il sacello meridionale.

**Cronologia:** 546 – 557.

#### **Iconografia**

Il frammento di forma irregolare presenta uno sfondo aureo, costellato di nuvolette di colore verde-azzurro e rossastro, con lumeggiature auree, sul quale si stagliano le teste di Gesù Cristo e di san Pietro (Fig. 353). Cristo, sulla destra, è imberbe e con nimbo crucisegnato; si conserva anche una piccola parte del busto. Pietro, sulla sinistra, è raffigurato secondo l'iconografia tradizionale con barba e capelli canuti; oltre alla testa si conserva anche buona parte del busto, avvolto in un pallio chiaro.

L'apostolo è situato ortogonalmente rispetto a Cristo: ciò avvalorava l'ipotesi secondo la quale il lacerto



Figura 352



Figura 351

musivo provenga dal catino absidale dell'edificio di culto.

Il mosaico potrebbe verosimilmente appartenere alla stessa tradizione delle due teste dell'ambone della basilica B di Nicopoli d'Epiro (XYNGOPOULOS 1967; MEGAW, HAWKINS 1977, pp. 117-118), attribuibili al VI secolo (Fig. 354), le quali a loro volta si avvicinano anche al volto di Cristo

rappresentato nel catino absidale di Hosios David a Salonicco, dell'inizio del VI secolo: in particolare, il volto di Pietro di Pola si avvicina a quello del personaggio situato a destra di Cristo.

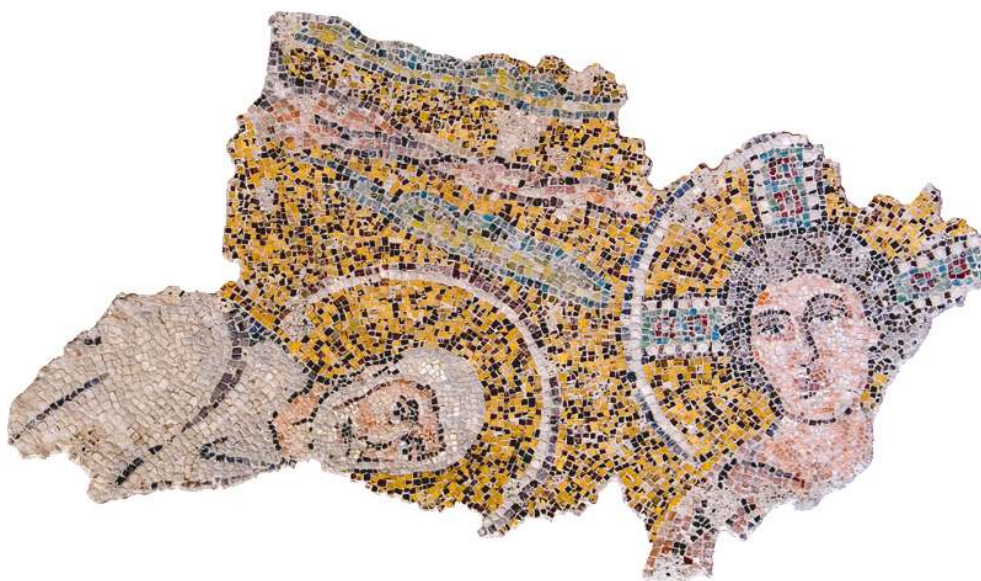


Figura 353



Figura 354

### **Iconologia**

Secondo Bovini, si tratterebbe di una scena di *Traditio Legis*, in cui Cristo è colto nell'atto di consegnare i codici all'apostolo Pietro; è di parere differente Tavano, che considera la rappresentazione una semplice *acclamatio* di due apostoli a Cristo.

### **Maestranze**

E' verosimile che il Massimiano, consacrato come vescovo a Patrasso d'Acaia, abbia fatto giungere nella propria città d'origine maestranze greco-costantinopolitane di alto livello artistico. La loro provenienza può essere tra l'altro giustificata dall'iscrizione greca che correva lungo il catino absidale, oggi purtroppo perduta, ma ricordata da Kandler.



### **Committenza**

Il mosaico venne commissionato dal vescovo Massimiano di Pola.

### **Tessere**

Le tessere sono costituite da tasselli irregolari policromi. In particolare, il volto di Cristo è caratterizzato da tessere di dimensioni molto piccole, con effetti di chiaroscuro.

### **Bibliografia**

KANDLER 1847; GNIRS 1902; MORASSI 1924-1925, p. 23; DE FRANCESCHI 1927; GALASSI 1929bis, pp. 7-10; LAZAREV 1967, p. 85; MARUŠIĆ 1967, p. 53; BOVINI 1974c, pp. 205-206; TAVANO 1975, pp. 247-252; CUSCITO 1977; CUSCITO 1983; GUILLOU 1986; RIZZARDI 1995; ŠEPAROVIĆ 2001, p. 286; UJČIĆ 2005; <http://www.ami-pula.hr/it/mostra-permanente/collezione-del-periodo-medievale/>.



### III.10.1 ROTONDA DI S. GIORGIO (AGIOS GEORGIOS)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà dello Stato, Repubblica della Grecia, Ministero della Cultura e del Turismo.

**Localizzazione:** Grecia, Salonicco, Kalamaria, Via Egnazia, perpendicolare a Via Dimitriou Gounari (Fig. 356)

Coordinata x: 22° 95' 27"

Coordinata y: 40° 63' 33"

#### Note storiche

Ubicata presso le mura orientali della città, a nord dell'arco di trionfo romano e della porta Cassandreotica (Kalamaria), la Rotonda di S. Giorgio appartiene al complesso edilizio innalzato dall'imperatore Galerio nei primi anni del IV secolo. Una monumentale strada colonnata la collega al palazzo e all'arco di Galerio. E' probabile che l'originaria funzione della Rotonda fosse quella di sala del trono, contestualmente al palazzo, oppure di sala con funzioni culturali e funerarie (Fig. 357). Tra la fine del IV secolo e l'inizio del V, la struttura venne adibita a



Figura 357

chiesa cristiana, in particolare a cappella palatina, verosimilmente su commissione di Teodosio il Grande che nel 380, proprio a Salonicco, emanò l'omonimo editto, ufficializzando il simbolo di Nicea e il Cristianesimo come unica religione di Stato. Non esiste, tuttavia, alcuna fonte storica in merito. In epoca teodosiana la Rotonda

venne allargata e dotata di nicchie aperte su un ambulacro anulare; venne inoltre decorata con mosaici, parte dei quali crollò in seguito ad un terremoto dopo il X secolo. Nel 1591 l'edificio divenne proprietà del turco Hortadji Suleiman Effendi appartenente alla confraternita dei "dervishes halvetis" e venne impiegata per i riti musulmani. In quell'occasione venne innalzato il livello pavimentale interno. Nel 1978 un altro terremoto provocò gravi danni e i lavori di restauro si protrassero per decenni.

L'edificio è Patrimonio Unesco dell'Umanità dal 1988.

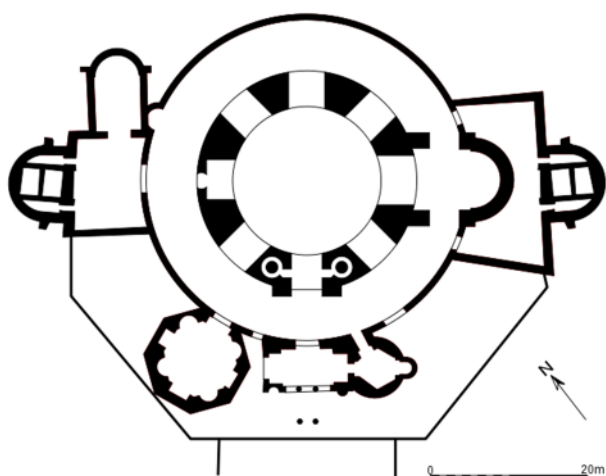
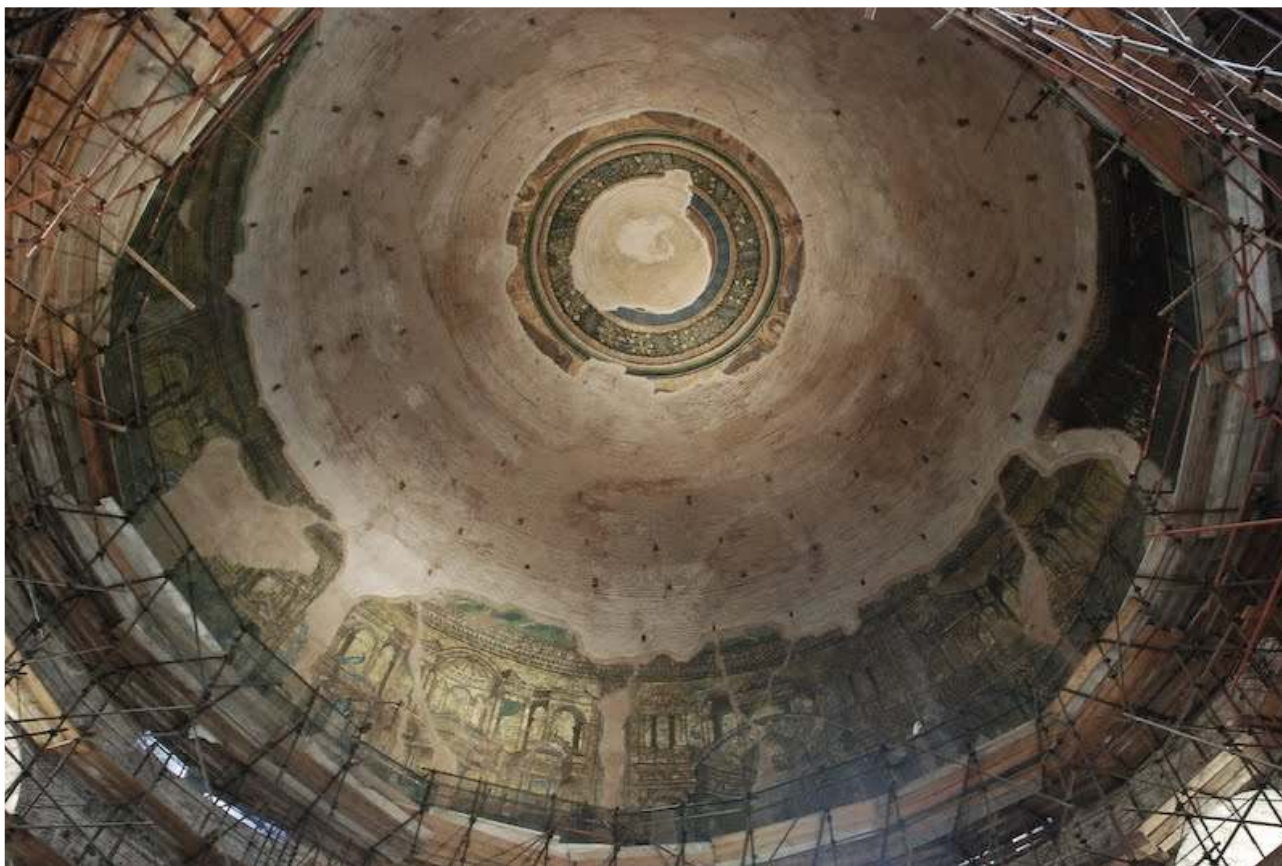


Figura 356



**Cronologia:** IV-V secolo.

### **Iconografia**



*Figura 358*

### ***Generale***

I mosaici si dividono in tre macroaree: quelli delle nicchie con volta a botte che collegavano l'interno della rotonda con l'ambulacro; quelli delle lunette d'illuminazione posti alla base della cupola; quelli della cupola, articolati a loro volta in due fasce concentriche intorno ad un clipeo (Fig. 358). In basso, si trovano le raffigurazioni di santi martiri sullo sfondo di maestose architetture. Soltanto tre delle otto ampie nicchie conservano la decorazione musiva. Gli archivolti delle lunette d'illuminazione presentano disegni geometrici: l'arco della finestra è circondato da una cornice musiva dorata. Le volte delle finestre, alla base della cupola, sono caratterizzate da motivi geometrici e floreali leggeri a tenui colori che vanno dal verde foglia al verde giallastro, dal rosa al giallo, su un fondo bianco: tali mosaici sono simili a quelli di S. Costanza a Roma. Originariamente, la cupola era interamente coperta, per tutta la sua ampiezza, di splendidi mosaici snodati su tre grandi fasce sovrapposte, fino a concludersi allo zenit dove, entro un grande clipeo, si trovava, verosimilmente, la figura di Cristo trionfante sulla morte, sostenuto da arcangeli dei quali resta qualche traccia. La zona musiva dei martiri è la parte più ampia della superficie a mosaico della Rotonda: è formata da 8 settori della larghezza di 9 metri ciascuno. Ricche bande ornamentali formate da inflorescenze sovrapposte (foglie d'acanto), disposte sugli assi delle lunette d'illuminazione, dividono e scandiscono questi grandi settori musivi che sembrano non avere inizio né fine. Di tali settori, sette sono interamente o parzialmente conservati e rappresentano fantastici edifici marcatamente prospettici; sopra l'apertura che conduceva all'abside doveva essere situato un ottavo riquadro, ora perduto. Sono quattro le diverse versioni architettoniche che Matthiae afferma derivanti dalle pitture alessandrine o dal quarto stile pompeiano, o ancora dall'architettura delle tombe rupestri di Petra, o delle *frontes scaenae* dei teatri di Aspendos ed Efeso o dell'Agorà di Mileto. Di tali architetture, quella settentrionale è ripetuta

nel riquadro meridionale, e quella occidentale presumibilmente nel riquadro orientale, ora perduto. In ogni riquadro compare una complessa struttura architettonica; di fronte agli edifici si collocano martiri orientali, in numero di due o tre in ogni pannello, in rigida posizione frontale e in atteggiamento orante, con i volti in prevalenza tondeggianti. Essi indossano la clamide, se militari, oppure il *phailonion*, se ecclesiastici. E' particolare il fatto che le architetture siano eseguite oro su oro: con una fila di tessere scure sono tracciati i contorni e sono realizzate in oro le superfici in luce. La fascia più interna, quella a ridosso del clipeo, presenta nella parte inferiore tracce di piedi calzanti sandali: si trattava, probabilmente, di una teoria di apostoli, molto simile a quelle del battistero Neoniano e del battistero degli Arianisti a Ravenna. Stilisticamente si possono istituire legami con l'ellenismo, per la presenza di motivi tardo-ellenistici ben accettati ai cristiani.

### Lunette

Sono sei le lunette nelle quali si conserva la decorazione musiva. Esse sono accomunate dall'assenza dello sfondo dorato e dalla prevalenza di motivi geometrici e floreali ereditati dall'arte greco-romana. Una fascia purpurea gemmata segue il contorno dell'archivolto delle lunette e delinea la loro forma.

- sud-est: si stende una decorazione continua ad embrici con palmette cruciformi; riempiono la cornice due nastri intrecciati;
- sud: tracce di *pinakes* rettangolari;
- sud-ovest: cerchi tangenti e fiori a quattro petali; la cornice contiene una catena cruciforme;
- ovest: schema di croci a meandro con foglie di acanto e rosette negli spazi di risulta; nella cornice si sviluppano ghirlande floreali e foglie di vite;
- nord-ovest: circoli e rettangoli con lati incurvati, con frutta e motivi geometrici;
- nord: fiori e nodi; nella cornice, ghirlande, motivi a giglio, rami di melograno e di pero.

### Volta della nicchia occidentale (attuale ingresso principale)

La nicchia presenta una larga cornice di figure geometriche su fondo oro, costituita dall'alternanza di cerchi e di rettangoli a tessere rosse e d'argento, annodati tra loro. In ogni cerchio è inscritto un quadrato che include un paniere di frutta o di pani; all'interno di ogni rettangolo è invece inscritta una losanga che inquadra un uccello verde con sfumature turchine, con il profilo dell'ala realizzato con tessere rosse. Negli spazi tra i cerchi e i rettangoli si inseriscono a corona quattro uccelli variopinti e con molte variazioni cromatiche: oche, pappagallini e colombe. La cornice contiene la superficie musiva caratterizzata da uno schema "illimitato": su un sfondo dorato cerchi si intersecano formando quadrifogli blu all'interno dei quali sono iscritti motivi a svastica a tessere rosse messi in risalto da una fila di tessere d'argento (Fig. 359).

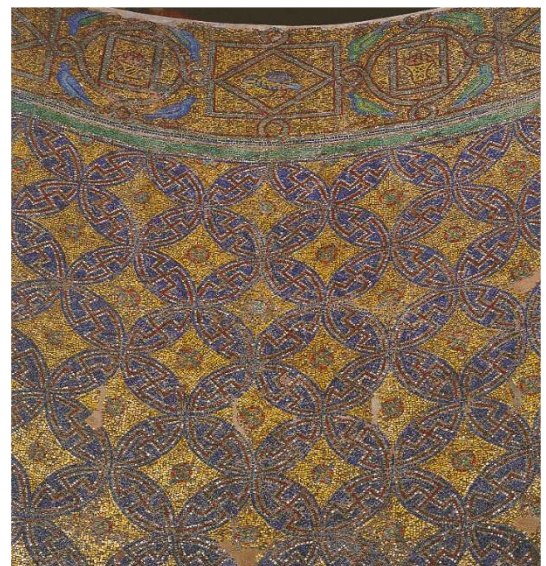


Figura 359



#### Volta della nicchia sud-orientale (tra l'abside e l'entrata meridionale)

La volta presenta una decorazione geometrica caratterizzata da ottagoni con lati curvi, collegati tramite medaglioni ai quattro angoli. Le strette fasce che collegano i medaglioni con gli ottagoni sono di colore rosso e punteggiate di tessere d'oro in forma di gemme; i medaglioni sono internamente d'oro, circondati da due fasce concentriche una blu e l'altra d'argento. Sullo sfondo dorato degli ottagoni spiccano uccelli e frutta (mele, pere e melograni ed un grappolo d'uva).

La larga cornice esterna si divide in pannelli quadrangolari con fondo alternativamente verde e azzurro, all'interno dei quali si alternano vasi panciuti pieni di fiori o frutta e grossi canestri ricolmi di frutta. I pannelli sono divisi da palmette dorate su fondo rosso (Fig. 360).



Figura 360

#### Volta della nicchia meridionale (ingresso originario alla Rotonda)

Su fondo argenteo, nel punto più alto, campeggia una grande croce latina dorata che doveva ricordare all'imperatore che stava per entrare in una casa celeste. La croce è circondata asimmetricamente da stelle dorate ad otto raggi. Su file trasversali all'asse della volta sono disposti diversi motivi: piccole coppe dorate colme di frutta, fissate su uno stelo dal quale spuntano due tenere foglie blu di acanto; fagiani con collarino rosso e oche con collarino di perle bianche; piccole coppe dorate fissate su uno stelo terminante in "goccia", dal quale spuntano due foglie verdi stilizzate rivolte verso l'interno, che assumono la forma di testa d'uccello; coppe a cui è collegato un giglio dorato. La volta è incorniciata da una striscia con fondo dorato decorata da fiori stilizzati con quattro petali allungati, alternativamente verdi e turchini che sembrano formare una trina: all'interno di ogni spazio quadrato formato dai fiori compare un decoro cruciforme con centro rosso (Fig. 361).



Figura 361

#### Cupola: registro inferiore

La fascia inferiore del primo registro dei mosaici della cupola, a partire dal basso, è decorata da mensole o dentelli uniti tra loro tramite piccoli archi. Contrafforti ornati da foglie d'acanto sembrano poggiare sulla cornice e sorreggere una trabeazione decorata con ovoli e perle, mensole, cimase ioniche con motivi a "S" affrontati. Lo spazio del primo registro è suddiviso da candelieri vegetali in otto settori di uguali dimensioni in cui si ripetono ritmicamente scene simili tra loro, senza inizio né fine. Ogni settore contiene un'elegante facciata architettonica di tradizione artistica greco-romana. Il settore orientale è andato distrutto. Al centro di ciascuna composizione architettonica si apre una larga conca con la funzione di esaltare ciò che contiene. Epistili rettilinei o archi marmorei riccamente decorati, soffitti piatti o caratterizzati da cupola, con cassettoni e tetti variamente decorati, sono sostenuti da colonne senza scanalature oppure tortili. A destra e a sinistra si aprono logge che comunicano con l'edificio centrale attraverso passaggi, portici e colonnati. Notevoli marcapiani riccamente e variamente ornati separano il piano terra delle strutture da quello che sembra essere il piano superiore dove lo spazio è parimenti tripartito, con un edificio centrale e edicole laterali. Non



sono presenti pareti laterali né posteriori. Ogni elemento della struttura è decorato con una straordinaria diversità di forme: rilievi, smalti intarsiati policromi, perle e pietre preziose. Compaiono anche tendaggi raccolti al centro o lateralmente, lampade appese con catena e candele inserite in candelabri argentei. Sulle cornici e sui tetti sono appollaiati pavoni e altri uccelli dal piumaggio variopinto, oppure sono posati crateri marmorei e croci.

Sono quattro le tipologie architettoniche che compaiono nelle decorazioni musive: esse si ripetono a due a due in base all'orientamento dei settori: S-N, SE-SO, SO-NO, O-E.

Stanti davanti ai colonnati al primo piano delle architetture sono sopravvissute quindici figure maschili, delle originarie venti, accompagnate dal relativo nome, dalla professione e dal mese: in quattro pannelli (S-N, SO-NO) sono ritratti in due, mentre nei restanti tre sono in tre. Sette personaggi sono soldati, quattro sono ecclesiastici (due vescovi e due presbiteri), due sono medici, uno è un suonatore di flauto, mentre nel caso di Porfirio la professione non è riportata. I militari indossano un'uniforme con una lunga tunica stretta in vita ed un mantello fermato con una fibbia sulla spalla destra e portano sul petto il *tablion* che denota il loro rango: Leone ed Eucarpione indossano mantelli color lilla, mentre gli altri di tonalità grigie, lilla e gialle. Gli ecclesiastici e gli altri personaggi indossano chitoni lunghi fino alle caviglie e un *phailonion*. Gli abbondanti drappaggi degli indumenti celano i volumi dei corpi, mentre sono rese con notevole plasticità la fisionomia e la spiritualità dei volti.

#### Settore meridionale: Onesiforo e Porfirio

Su fondo dorato, è rappresentata una struttura architettonica a due piani. Il cui piano inferiore è caratterizzato da un'abside semicircolare, sormontata da un soffitto curvo decorato a coda di pavone. Davanti all'abside è collocato un ciborio esagonale, caratterizzato da sei colonne tortili che sostengono un'alta trabeazione ornata da tre fasce: le due esterne presentano un motivo a reticolato, mentre quella interna presenta un decoro geometrico a soli raggianti. Davanti al ciborio, campeggia una croce gemmata sulla quale scende una colomba che sembra essere inscritta in un medaglione circolare affisso mediante una spilla all'estremità superiore del braccio verticale della croce. I bracci di tale croce sono guarniti di diverse sporgenze e ricordano il tronco di una palma: si tratta della derivazione dalla croce-palma che si trova raffigurata in molte ampole della Terra Santa. Tale tipologia di croce ricorda quella rappresentata nel mosaico absidale di S.

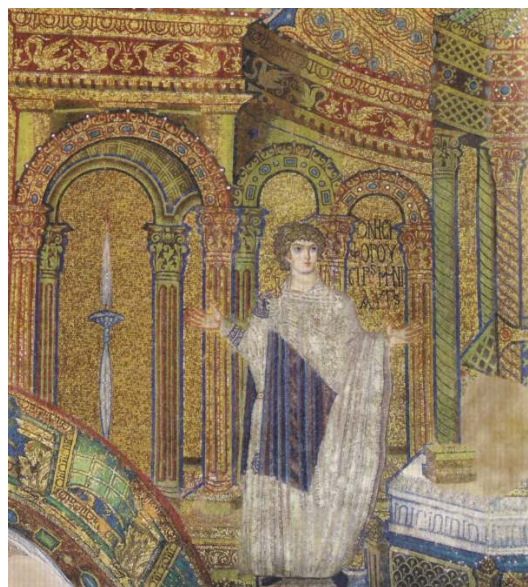


Figura 362

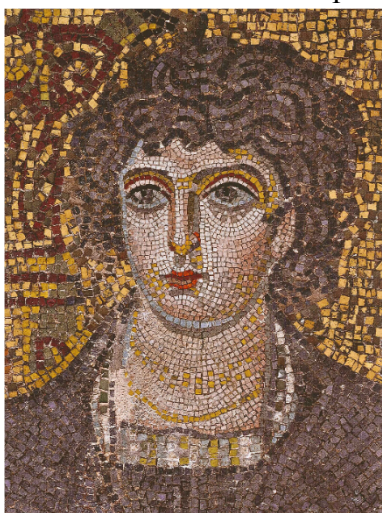


Figura 363

Giovanni in Laterano a Roma: anche qui la croce è posta sulla cima del Golgota e la colomba dello Spirito Santo vi vola sopra. Ai lati dell'abside si elevano padiglioni ad arcate gemmate, con colonne scanalate e capitelli. La trabeazione dei padiglioni e dell'abside è costituita da un fregio di cigni araldici stilizzati affrontati ad un vaso. Al centro dei padiglioni stilizzati si stagliano candelabri accesi. Al piano superiore si collocano tre logge: quelle esterne sono formate da colonne tortili che sostengono una cupola ornata da gemme, incastonate in una partitura geometrica. Dal bordo della cupola scendono pendagli e sulla cima si erge un pennacchio, mentre dal centro di ciascun padiglione pende una lampada. Al di sopra della struttura centrale del piano superiore si alza un frontone triangolare, ai cui lati appaiono due vasi e due colombe; sulla cornice tra la struttura centrale e i due padiglioni ricurvi sono posti due pavoni



femmine dal piumaggio turchino e verde. Al pian terreno, proprio in corrispondenza dell'entrata imperiale (meridionale), appaiono il soldato Onesiforo (Fig. 362) e il laico Porfirio (Fig. 363-364) in atteggiamento orante. Entrambi mostrano un volto giovane e imberbe e i capelli ricci. In particolare, Onesiforo ha brillanti occhi azzurri, mentre Porfirio umidi occhi castani. Il viso di Porfirio, secondo Matthiae, ricorda la testa barbata e diademata del Louvre, databile intorno al 420. Le teste di Onesiforo e di Porfirio si possono considerare gemelle per la rotondità della forma e per la vitalità che emanano. In Onesiforo l'ombra azzurrina del collo è rinforzata da un filare di tessere scure e si scalda attraverso toni giallini, mentre in Porfirio attraverso tenui rosa.

Iscrizioni:     Ὁνησιφόρου στρ(ατιώτου) μηνὶ Αὐγ(ούστου)  
                          [del soldato Onesiforo mese di Agosto]  
                          Πορφοιρίου μηνὶ Αὐγ(ούστου)  
                          [di Porfirio mese di Agosto]

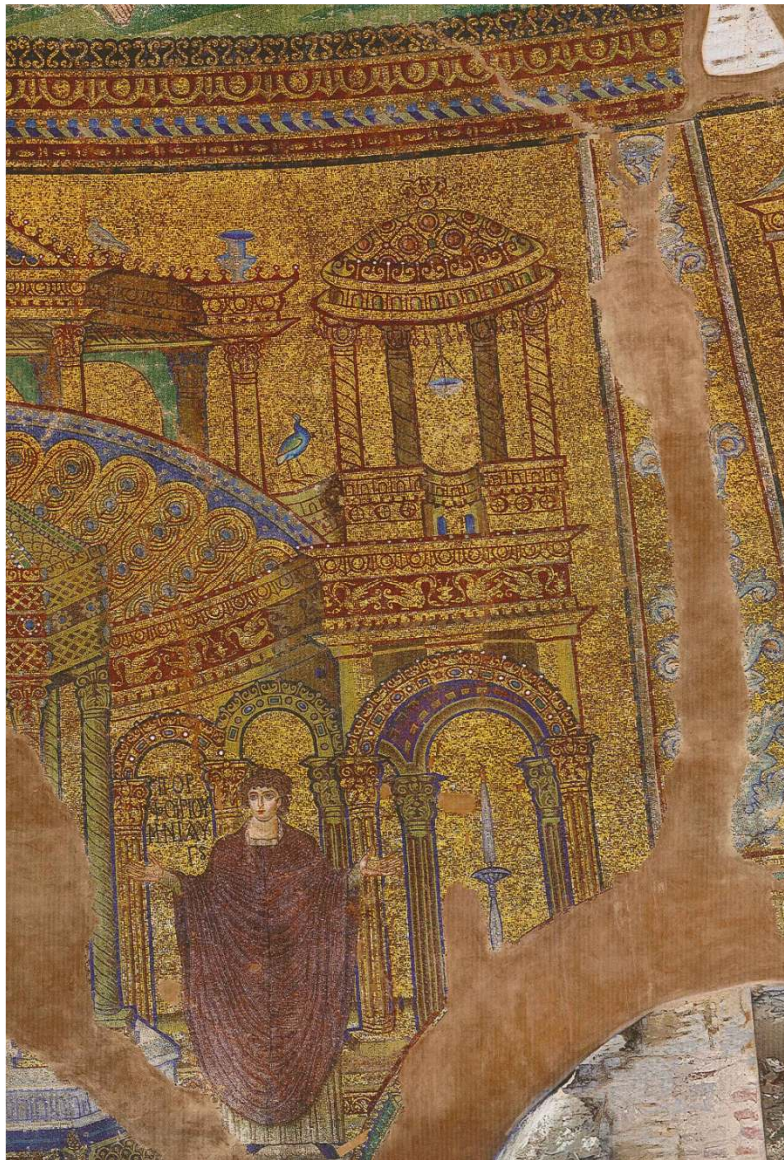


Figura 364

#### Settore settentrionale: Basilisco e Prisco

Su fondo dorato è rappresentata una struttura architettonica del tutto simile a quella del settore meridionale, ma con piccole differenze. Al pian terreno, appaiono dei giovani santi soldati Basilisco e Prisco (Figg. 365-366) in atteggiamento orante. Entrambi hanno volti rotondi e imberbi; Basilisco è caratterizzato da capelli rossi arruffati, mentre Prisco da capelli ben pettinati.

Iscrizioni: Βασιλίσκου στρ(ατιώτου) μηνὶ Ἀπριλίου  
 [del soldato Basilisco mese di Aprile]  
 Πρίσκου στρ(ατιώτου) μηνὶ Ὀκτωβρί(ου)  
 [di Prisco mese di Ottobre]

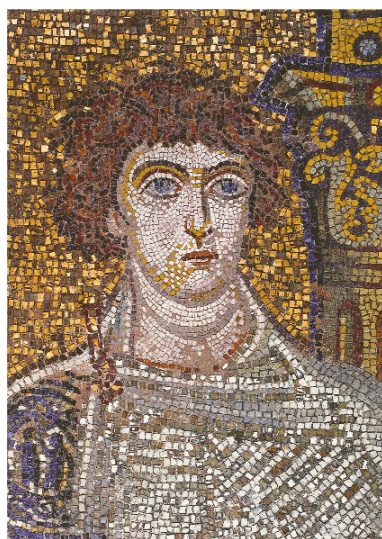


Figura 365

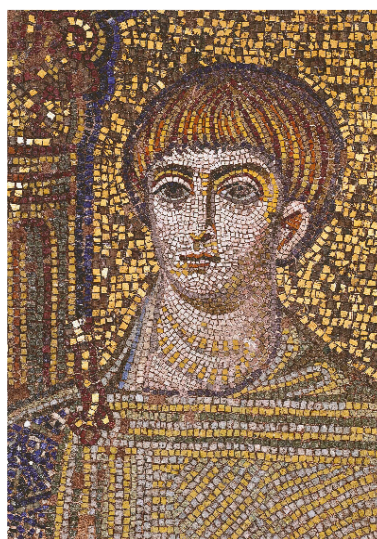


Figura 366

Settore occidentale: Romano, Eucarpione ed un santo sconosciuto

Nella parte inferiore del settore, si riconosce, al centro di una complessa struttura architettonica con pilastri ornati da fili di perle, un'edera sormontata da una semicalotta conchigliata molto frammentaria. All'interno dell'edera si riconosce un cancello costituito da transenne traforate davanti alle quali doveva trovarsi la figura orante del presbitero Romano, della quale si conserva soltanto parte dell'avambraccio destro, parte della veste e la relativa iscrizione. Sullo sfondo, tra le arcate dell'edera, compaiono un candelabro ed una lampada pendente. A sinistra e a destra di Romano, compaiono, sempre in atteggiamento orante due figure, rispettivamente un personaggio non identificabile, poiché la relativa iscrizione è scomparsa, ed Eucarpione, riconoscibile dall'iscrizione. Il personaggio ignoto è un soldato che indossa una lunga tunica e una clamide bianca fermata con una spilla sulla spalla destra; il suo volto è caratterizzato da grandi occhi che sembrano fissare direttamente l'osservatore, da indisciplinati capelli multicolore e dalla barba ben curata, tutti elementi che conferiscono al personaggio introversione, dignità e pietà, caratteristiche che si riscontrano anche sul volto di Eucarpione, grazie alle sfumature rosate, alla plasticità del viso glabro, alla sguardo riflessivo e alle labbra serrate; egli indossa una clamide lilla. In tale personaggio sono state riscontrate affinità con il Teodosio del Missorium di conservato alla Real Academia de la Historia di Madrid. Su ciascun lato dell'edera, si ergono strutture sormontate da timpani riccamente decorati e sostenute da quattro pilastri, all'interno delle quali ci sono fontane con acqua zampillante (simili a quella del pannello di Teodora in San Vitale a Ravenna), dietro tende bianche dalle sfumature argentate e macchie di colore, raccolte lateralmente.

Nella parte superiore, al centro è riconoscibile un frontone al di sotto di un arco trionfale decorato con gemme; sia a destra che a sinistra si apre un'edicola sostenuta da sei colonne tortili, con soffitto cassettonato, sormontato da una volta a botte, dietro la quale si riconoscono le scure sommità degli alberi di un giardino pensile. Sulle cornici e sul tetto dell'edera centrale sono collocati uccelli e crateri ornamentali. La trabeazione, comune a tutte le strutture del piano superiore, reca un fregio di cigni araldici opposti. In questo settore i capitelli sono prevalentemente corinzi.

Iscrizioni: Ρωμανοῦ πρεσβ(υτέρου)  
 [del presbitero Romano]  
 Εὐκαρπίωνος στρ(ατιώτου) μηνὶ Δεκεμβρ(ίου)  
 [del soldato Eucarpione mese di Dicembre]



### Settore sud-orientale: Leone e Filemone

Del settore, del tutto simile a quello nord-orientale, si conservano la parte centrale e l'area destra. Nella parte inferiore campeggia una struttura architettonica classica a forma di tempio con frontone nel quale si riconoscono tracce di una figura alata. La facciata centrale è ombreggiata ai lati e gli avancorpi sono ritmati da archi gemmati. Nell'entrata centrale dell'edicola pende una corona gemmata. Un'apertura ad arco con una tenda raccolta lateralmente conduce in un corridoio illuminato da una lampada pendente, e in un'edera a sei pilastri con soffitto a cassettoni, frontoni curvi, trabeazione ornata da un motivo a greca e capitelli corinzi. Nella parte superiore, al centro, si erge un baldacchino circolare con cupola sostenuta da quattro colonne. A destra compare un'edicola sostenuta da quattro colonne con soffitto cassettonato e frontoni; essa è ornata da una tenda rossa annodata al centro.

Al pianterreno sono collocati due personaggi: il soldato Leone e il χοράυλος (suonatore di flauto che accompagna un coro) Filemone, entrambi in atteggiamento orante. Leone, martire a Patara (Licia) indossa la clamide; la capigliatura è resa in modo sofisticato e il suo sguardo rivela sorpresa; il volto di Filemone, caratterizzato da una capigliatura scarmigliata e dallo sguardo fisso, secondo Matthiae, ricorda una testa di console presso il Museo dei Conservatori di Roma di epoca teodosiana. I capelli di Filemone sono resi tramite striature marroni e nere, mentre quelli di Leone assomigliano a piccolo chiocciolo gialle e rosse.

Iscrizioni: Λέοντος στρατ(ιώτου) μηνὶ Ἰουν(ίου)  
[del soldato Leone mese di Giugno]  
Φηλήμονος χοράυλου μηνὶ Μαρτ(ίου)  
[del choraulos Filemone mese di Marzo]

### Settore nord-orientale: Filippo, Terino e Cirillo



Figura 367

Il soggetto del settore nord-orientale è identico a quello del settore sud-orientale, pur con qualche piccola differenza (Fig. 368). Nell'area inferiore al centro di un'architettura classica in forma di tempio con frontone nel quale sono raffigurate delle vittorie alate (o angeli) che sostengono un busto di Cristo imberbe oppure di imperatore. La facciata centrale è ombreggiata ai lati e gli avancorpi sono ritmati da archi gemmati. Davanti all'edificio sono stanti tre figure, in atteggiamento orante, a partire da sinistra Filippo, Terino (Fig. 367) e Cirillo. In corrispondenza dell'ingresso centrale dell'edificio, sopra il capo di Terino pende una corona gemmata; a destra e a sinistra, tende verdi raccolte lateralmente consentono l'ingresso a corridoi illuminati da lampade pendenti a catena, e che conducono ad esedre esastile cassettonate con frontoni curvi, trabeazione ornata da un motivo a greca e capitelli corinzi. La parte superiore è occupata da un baldacchino circolare sormontato da cupola sostenuta da quattro colonne. Dietro il baldacchino si trovano tre logge di cui quella centrale presenta la cima piatta, mentre quelle laterali, con soffitto cassettonato, sono sormontate

da frontoni triangolari, dai timpani con orlatura ornamentale: le colonne presentano capitelli ionici; dietro le logge esterne del piano superiore pendono due tende di colore rosso, annodate nel mezzo.

Gli anziani vescovi Filippo e Cirillo, che indossano il *phailonion*, mostrano volti che esprimono assai chiaramente la saggezza dei due personaggi, attraverso le lunghe barbe, i sopraccigli e le ombre e la mancanza di luminosità nei lineamenti. Il soldato Terino, al contrario, appare come un giovane uomo, con il volto luminoso, zigomi pronunciati, capelli scarmigliati e sguardo deciso.



Iscrizioni: Φιλίππου ἐπισκ(όπου) μηνὶ Ὀκτωβρ(ίου)  
 [del vescovo Filippo mese di Ottobre]  
 Θερινοῦ στρατ(ιώτου) μηνὶ Ἰουλ(ίου)  
 [del soldato Terino mese di Luglio]  
 Κυρίλ[λ]ου ἐπισκ(όπου) μηνὶ Ἰουλ(ίου)  
 [del vescovo Cirillo mese di Luglio]

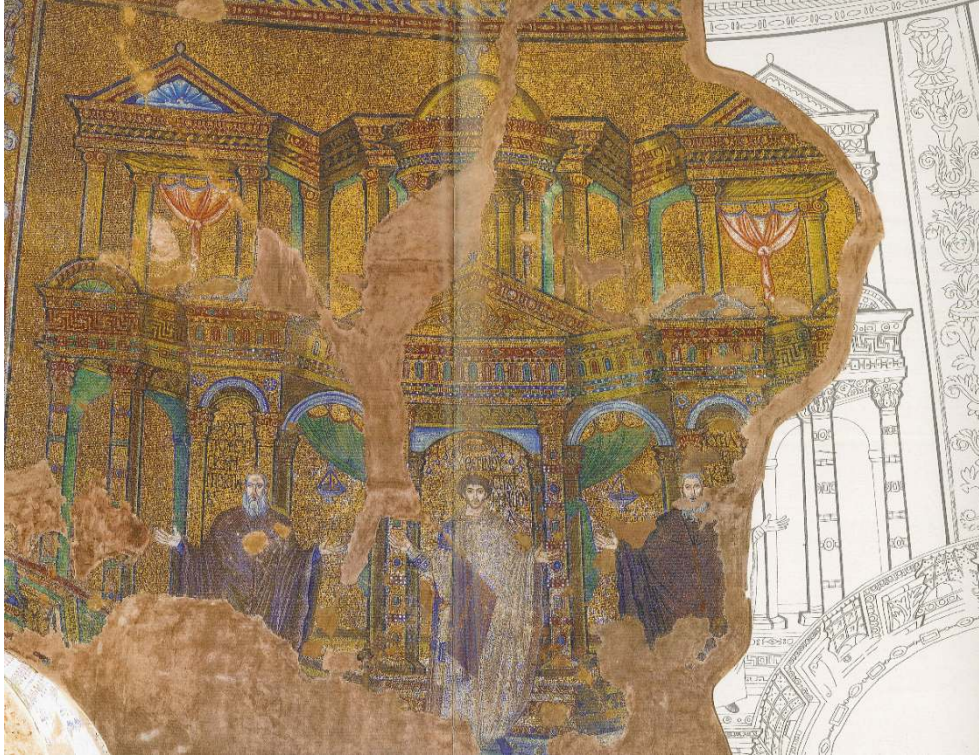


Figura 368

Settore sud-occidentale: Cosma e Damiano

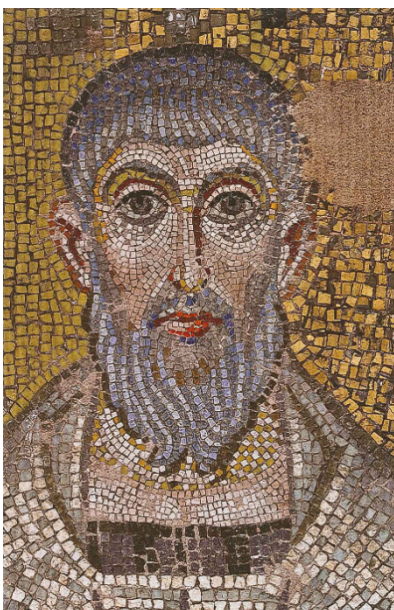


Figura 369

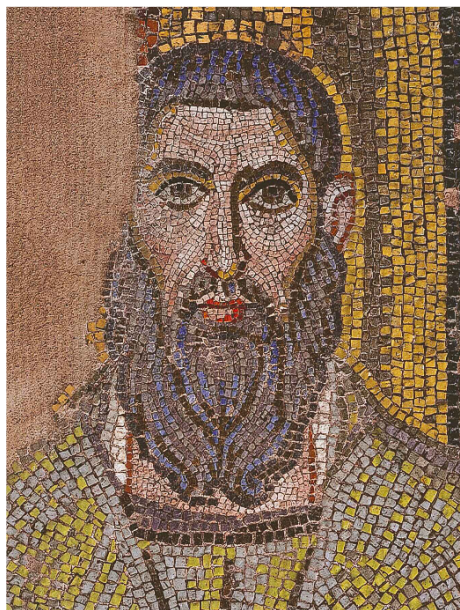


Figura 370

Il settore, caratterizzato da una complessa struttura architettonica su fondo dorato, è del tutto simile a quello nord-occidentale. Nell'area inferiore campeggia un baldacchino circolare con cupola con costolature, sostenuto da sei colonne: quelle anteriori sono gemmate e sostengono una trabeazione che mostra un fregio a greca. Su un piedistallo a tre gradini si erge uno *skimpodion*, ossia un piccolo letto, o un trono senza schienale, sul quale è posato un evangelario gemmato chiuso, con



rilegatura metallica; dietro è visibile una tenda verde. A destra e a sinistra del baldacchino si innalzano due candelabri con candele accese. Ai lati si aprono due porte con monumentali propilei. La struttura centrale è fiancheggiata da due padiglioni con colonne decorate con fili di perle. La trabeazione comune alla struttura centrale e ai padiglioni presenta un fregio ornamentale articolare in tre fasce con motivi geometrici. Nell'area superiore campeggia un'abside fiancheggiata da portici: nell'abside cinque arcate sostengono un soffitto curvo, a forma di conchiglia. Al centro pende una lampada sospesa ad una catena, mentre i portici sono chiusi a metà da tende turchesi annodate. Sempre al piano superiore la struttura centrale è inquadrata da altri padiglioni sulle cornici dei quali sono poste croci gemmate alle quali sono affrontate due colombe, mentre sui frontoni circolari delle logge laterali sono appollaiati variopinti pavoni. I capitelli delle colonne sono di stile corinzio, con larghe foglie di acanto. Al pian terreno compaiono i santi medici Cosma e Damiano (Fig. 369-370) in atteggiamento orante. Cosma indossa un phailonion grigiastro con sfumature lilla, mentre Damiano un phailonion con sfumature versi e gialle. Entrambi i loro volti presentano ombreggiature, barbe e capelli variamente sfumati e sguardi penetranti che conferiscono un senso di giustizia.

Iscrizioni: K[οσμά]  
[di Cosma...]  
Δαμιανοῦ ἱατροῦ μηνὶ Σεπτεμ(βρίου)  
[del medico Damiano mese di Settembre]

#### Settore nord-occidentale: Anania ed un santo non identificato

Il settore, caratterizzato da una complessa struttura architettonica su fondo dorato, è del tutto simile a quello sud-occidentale, pur con alcune piccole differenze. Nell'area inferiore campeggia un baldacchino circolare con cupola con costolature, sostenuto da sei colonne: quelle anteriori sono gemmate e sostengono una trabeazione che mostra un fregio a greca. Su un piedistallo a tre gradini si erge uno *skimpodion*, ossia un piccolo letto, o un trono senza schienale, sul quale è posato un evangelario gemmato chiuso, con rilegatura metallica; dietro è visibile una tenda verde. A destra e a sinistra del baldacchino si innalzano due candelabri con candele accese. Ai lati si aprono due porte



Figura 371

con monumentali propilei. La struttura centrale è fiancheggiata da due padiglioni con colonne decorate con fili di perle. La trabeazione comune alla struttura centrale e ai padiglioni presenta un fregio ornamentale articolare in tre fasce con motivi geometrici. Nell'area superiore campeggia un'abside fiancheggiata da portici: nell'abside cinque arcate sostengono un soffitto curvo, a forma di conchiglia. Al centro pende una lampada sospesa ad una catena, mentre i portici sono chiusi a metà da tende turchesi annodate. Sempre al piano superiore la struttura centrale è inquadrata da altri padiglioni sulle cornici dei quali sono poste croci gemmate alle quali sono affrontate due colombe, mentre sui frontoni circolari delle logge laterali sono appollaiati variopinti pavoni (Fig. 375). I capitelli delle colonne sono di stile corinzio, con larghe foglie di acanto. Al piano terreno sono stanti, in posizione orante, il presbitero Anania (Fig. 374) ed un santo ignoto (Fig. 371-373). Per il volto di Anania, Rumpf propose un confronto con il dittico eburneo del console Felice del 428 conservato nell'Abbazia di Saint-Junien a Limoges. I volti delle figure



trasmettono spiritualità e pietà, attraverso la barba appuntita e le labbra serrate del personaggio ignoto, e l'espressione rassicurante di Anania.

Iscrizioni: A [...] δ [...]   
 'Ανανίου πρεσβ(υτέρου) μηνὶ 'Ιανουαρί(ου)   
 [del presbitero Anania mese di Gennaio]

A partire dalle due lettere sopravvissute dell'iscrizione relativa al personaggio ignoto e considerando che veste abiti ecclesiali, del tutto simili a quelli delle figure indicate come presbiteri e vescovi, si potrebbe avanzare l'ipotesi che si tratti di Atenodoro, vescovo di Neocesarea, località del Ponto: egli è considerato tra i vescovi orientali più famosi del III secolo, come testimonia Niceforo Callisto (*Hist. Eccl.* VI, 27, in PG, CXLV, col. 1181).

L'iscrizione, sulla base di quelle rimaste, potrebbe dunque essere integrata in tal modo:   
 'Αθηνοδώρου ἐπισκ(όπου) μηνὶ Νοεμβρί(ου) oppure Φεβρουαρί(ου)   
 [del vescovo Atenodoro mese di Novembre o Febbraio] (Fig. 372)



Figura 372

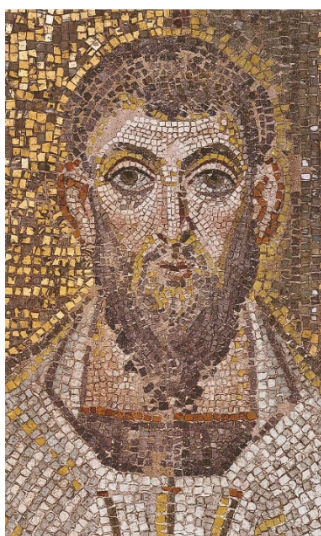


Figura 373

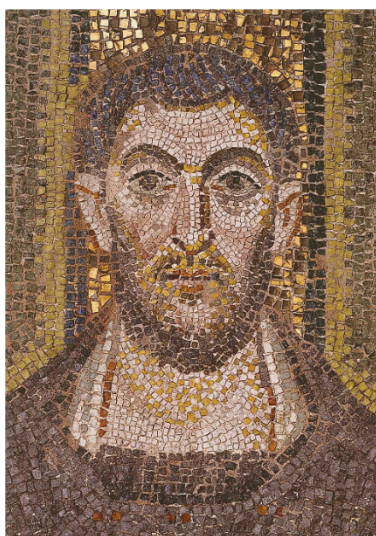


Figura 374

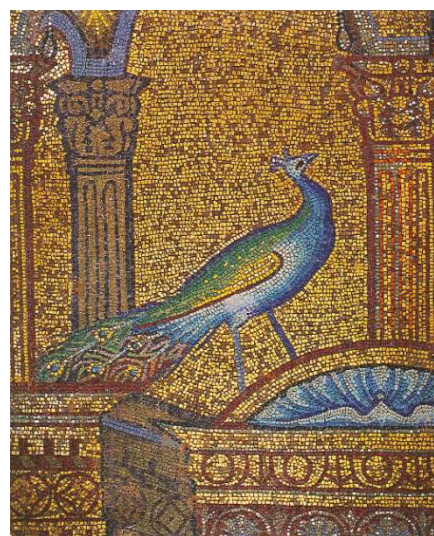


Figura 375

### Frammenti del secondo registro

I candelieri vegetali che dividono il primo registro della decorazione della cupola sembrano sostenere una cornice decorata con quattro diversi motivi decorativi: fusarole, dentelli, ovoli, e motivi ad "S" affrontate (Fig. 376). Al di sopra di tale cornice rimangono esigui frammenti della scena che doveva occupare il secondo registro: su un verde prato si distinguono alcuni piedi che calzano sandali e



Figura 376



talvolta gli orli di bianche vesti. Si tratta dei resti di 36 figure maschili, probabilmente in animata processione.

### Medaglione centrale

Nella cupola il clipeo centrale è sostenuto da quattro angeli: di tutti si conserva parte delle ali e di tre sono ancora visibili le teste nimbate (Fig. 377, 380). Tra le ali di due di tali angeli, sul lato orientale, si distingue anche il capo azzurro nimbato della fenice risorta da cui si dipartono nove raggi: essa ha il capo e lo sguardo rivolti verso Nord, dove tra le ali degli angeli si riconoscono cinque raggi resi con tessere dello stesso colore di quelli attorno al capo della fenice stessa. Del clipeo centrale rimangono le tre fasce che contornavano il medaglione centrale: quella più esterna costituita da filari di tessere policrome a creare un arcobaleno; un festone di foglie ricco di frutti; un giro di stelle ad otto punte su fondo blu (ne restano 14). Al centro, come si può dedurre dalle linee del disegno tracciato sulla muratura, al di sotto della superficie musiva andata perduta, doveva comparire una figura maschile con il capo nimbato, una lunga veste svolazzante, e un oggetto (forse una croce o una verga) in quella sinistra: di tale figura rimangono solo le dita della mano destra, la cima patente della verga o della croce e una piccola parte del nimbo.



Figura 377



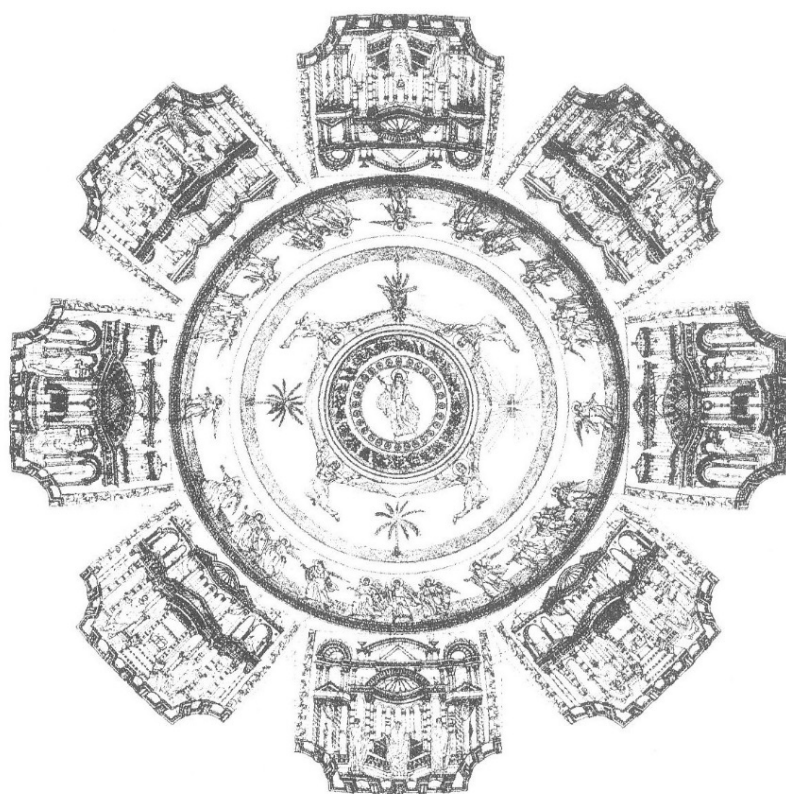


Figura 378

alzata sul ciborio e circondata da cancelli è simile a quella che Teodosio II fece porre sul Golgota: essa allude al trionfo di Cristo sulla morte. Il Vangelo posto sopra il trono fa pensare alla fine dei tempi: una raffigurazione simile si trova nell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma, dove è simboleggiata l'Etimasia; nel battistero degli Ortodossi a Ravenna, invece, il Vangelo è aperto. Gli uccelli che sono raffigurati lungo le balaustre del riquadro, sopra le volte ed i tetti hanno un significato allegorico: i pavoni e le fenici rappresentano l'immortalità. Dal momento che i personaggi stanti davanti alle architetture sono privi del nimbo e della parola "santo" nell'iscrizione, non possono essere caratterizzati propriamente come santi, ma piuttosto come martiri; tuttavia, non sempre il mese che accompagna i personaggi corrisponde al calendario ecclesiastico. Nonostante ciò, la composizione con le architetture e i martiri assunti nella gloria celeste, è stata interpretata come una sorta di calendario monumentale, in cui sono celebrate le festività di santi venerati nella chiesa macedone.

La figura rappresentata nel clipeo è stata identificata come Cristo nell'ambito di una scena di Seconda Venuta o di Giudizio Universale. La rappresentazione del Redentore doveva essere simile a quella dell'*adventus* dell'imperatore, e influenzata dall'iconografia tardo antica del *Sol invictus* (Fig. 378, ricostruzione Manolis Korres).

Secondo l'interpretazione di Torp, la decorazione della Rotonda di San Giorgio è l'esaltazione della luce e del sole, come grandiosa e travolgente espansione della Divinità. Le architetture dei riquadri della cupola sembrano voler rappresentare il palazzo trionfale degli eroi di Cristo (personaggi orientali, alcuni martirizzati all'epoca dell'imperatore Diocleziano, 284-305), la Gerusalemme celeste che hanno conquistato; richiama la città celeste descritta nell'Apocalisse (21,5). E' chiaro poi il riferimento al palazzo imperiale, secondo una simbologia di origine orientale. Le strutture si avvicinano a quelle della cupola del battistero degli Ortodossi, ma sono ancora più ideali e preziose.

La croce di metallo prezioso



Figura 379



I soggetti delle due nicchie, occidentale e sudorientale, così come quelli delle lunette d'illuminazione, sono tratti dalla tradizione artistica tardo-antica. Gli uccelli e i canestri di frutta, disposti quasi a formare un tappeto, simboleggiano fecondità e salute e sono una chiara allusione all'immagine del Paradiso. I motivi geometrici descritti sono assai frequenti nei mosaici di IV e di V secolo, anche pavimentali, e ricorrono pure negli intradossi della chiesa dell'Acheiropoietos, sempre a Salonicco. Per quanto riguarda la nicchia meridionale, Spieser ha definito sassanide il motivo delle foglie verdi e lo ha confrontato con alcuni motivi decorativi della scultura architettonica della chiesa di San Polieucto a Costantinopoli (524-527). Torp ha interpretato le coppe d'oro rappresentate nella stessa nicchia come un'offerta alla croce simboleggiante Cristo.



Figura 380

### **Maestranze**

Maestranze provenienti da Costantinopoli, probabilmente inviate dall'imperatore, per la qualità e per la complessità della tecnica musiva. Nonostante le differenze iconografiche riscontrabili nei diversi registri della decorazione musiva della cupola, è stata evidenziata l'unità d'intenti delle maestranze che operarono nella cupola. Matthiae ha evidenziato che la cultura figurativa che emerge nella cupola della Rotonda di S. Giorgio non trova riscontri adeguati nel bacino occidentale del Mediterraneo, e che debba quindi essere considerata come espressione fondamentale della cultura di area orientale.

### **Committenti**

La realizzazione della decorazione musiva è ascrivibile alla conversione dell'edificio in edificio di culto cristiano. Probabile committente potrebbe essere l'imperatore Teodosio, ma ciò non è documentato da fonti storiche.

### **Strati di sottofondo**

La struttura muraria della cupola, ove si trovano parte dei mosaici della Rotonda, è formata da mattoni di colore rosso scuro che misurano 5 cm di spessore per 40 cm di lunghezza e 30 cm di larghezza. Sono questi i materiali da costruzione di sicura fattura Teodosiana (fine IV – inizio V secolo). Per quanto riguarda i mosaici delle volte a botte delle nicchie, questi rivestono strutture probabilmente dell'originaria costruzione dell'edificio, di epoca galleriana (inizi IV sec.), formate da una tessitura muraria mista, composta da mattoni intercalati da elementi lapidei di colore grigio bluastro.

Nel rivestimento musivo delle volte a botte sud-est e ovest sono stati riconosciuti tre strati: il primo rosato a base di grassello, con mattone macinato. La quantificazione degli aggregati è la seguente: mattone macinato 15%; sabbia 10%; paglia 0,5%. Il secondo strato è come il primo, ma con ghiaia. Non sono note indicazioni sulla caratterizzazione della malta del terzo strato. Presumibilmente si tratta di un impasto a base di legante aereo (calce) privo o con una presenza minima di aggregati (KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2005, pp. 447-456).

### **Tessere**

Il vetro a foglia metallica d'oro è impiegato prevalentemente come colore dei fondi e di alcune lueggature delle parti figurative e decorative. Il vetro a foglia metallica argentea è impiegato come colore del fondo della nicchia sud e come lueggatura di alcuni particolari nel resto della decorazione musiva.

Sono impiegate tessere in pasta vitrea in molteplici colori (rosso, verde, blu, giallo, nero, bianco, grigio). Sono inoltre utilizzati marmo e pietra calcarea bianchi, e pietra calcarea rosata.

### **Stato di conservazione e restauri**

**1889:** a tale data, le superfici musive si presentano in precarie condizioni di conservazione, in particolare per quanto riguarda l'aspetto della pulitura delle superfici: sono infatti oscurate da spessi strati di sporco accumulatosi, principalmente, in conseguenza dell'utilizzo di lampade ad olio poste al di sotto di esse (CATTANI 1972). Allo stesso anno risale un intervento di integrazione pittorica realizzato per mano dell'artista S. Rossi che si occupò di reintegrare diverse lacune del tessuto musivo riscontrabili alla base della cupola. Di tali ridipinture si conservano, attualmente, alcuni frammenti nella sezione est della cupola (KANONIDIS 2003).

**1952:** vennero effettuate indagini archeologiche nell'edificio e ripulitura dei mosaici. Fu allora che si ritenne dimostrato che i mosaici della cupola della chiesa di S. Giorgio a Salonicco fossero contemporanei alla sua trasformazione da mausoleo di Galerio in cappella palatina di Teodosio il Grande: i mosaici sarebbero dunque stati realizzati a partire dall'epoca teodosiana.

**1953:** si avviano importanti lavori di restauro dei mosaici, condotti dalla Ephoreia of Byzantine Antiquities, sotto la direzione di F. Zachariou: consolidamento, integrazione e, in particolare, una profonda pulitura delle superfici musive.

**1978:** in seguito al terremoto del 1978, vennero effettuate numerose verifiche dello stato di conservazione dei mosaici, seguite da importanti lavori di consolidamento e di restauro, grazie alla collaborazione tra il Servizio Archeologico del Ministero Greco della Cultura e l'Agenzia per il Restauro dei Danni del Terremoto nella Grecia Settentrionale del Ministero dei Lavori Pubblici.

Le stesure musive erano in condizioni fortemente precarie ed evidenziavano numerosi distacchi di media e grande entità della malta di allettamento. Nella cupola, in alcune aree, i distacchi arrivavano anche a 2 o 3 cm di profondità. Particolarmente danneggiata risultava la muratura delle volte a botte. Analogamente, le decorazioni musive si presentavano in pessimo stato di conservazione (KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2005).

**1978-1994:** vengono avviati cospicui lavori di restauro delle stesure musive dopo i danni registrati a causa del terremoto del 1978. Si procede con estese opere di consolidamento e pulitura dell'intero apparato decorativo. Parallelamente, si lavora anche al consolidamento statico della struttura dell'edificio. Vengono restaurate le decorazioni musive delle tre volte a botte (nord, sud, est) e la parte centrale della cupola (KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2005).

**Consolidamento:** il consolidamento venne effettuato tramite differenti metodologie operative. In alcune aree, interessate da distacchi di minore entità, dopo l'applicazione di strisce di garza disposte orizzontalmente e verticalmente per la protezione del mosaico, si procedette attraverso iniezioni di colla a base di caseina dal retro della muratura, eseguite con siringhe da 20 a 60 ml. In altre aree le stesure musive vennero distaccate e ricollocate. Tali operazioni interessarono soprattutto le aree collocate nelle vicinanze delle grandi fratture e delle lesioni della decorazione musiva e della muratura. Quest'ultima venne opportunamente ripristinata prima di procedere al ricollocamento della sezione. Nelle volte a botte si utilizzò la tecnica del distacco e del ricollocamento, a causa di alcuni specifici problemi che non resero possibile la scelta delle iniezioni di legante, tra cui la possibilità dell'esplosione delle stesure musive e l'eccessiva profondità della partitura muraria (oltre i 6 m). Il mosaico venne complessivamente suddiviso in 256 sezioni dalle dimensioni approssimative di 50 X 70 cm. Il distacco avvenne fissando dei perni in corrispondenza dei margini delle sezioni che vennero liberati dal tessuto e dalla malta in modo da favorire il taglio delle sezioni. Una volta distaccate, le

sezioni vennero collocate su strutture in legno con la medesima curvatura della volta. Le operazioni furono condotte mantenendo i mosaici all'interno della chiesa, in modo da garantire costanti condizioni ambientali (temperatura e umidità). Da ogni sezione vennero rimossi i tre strati di malta nella parte retrostante e vennero ripuliti gli interstizi in una prima fase con punteruolo e con il trapano. Vennero controllate tutte le tessere e fissate quelle in precarie condizioni di adesione. Successivamente alla riparazione della muratura, si stese una nuova malta di allettamento rinforzata mediante l'applicazione di perni in titanio e si procedette alla ricollocazione delle sezioni musive. Nella volta meridionale il consolidamento interessò anche le cartelline delle tessere a lamina d'argento (KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2005).

Integrazione e rifacimento: tra i principali interventi di integrazione e rifacimento delle lacune condotti durante i restauri degli anni 1978 – 1992, vi è quello di rimozione della malta di colore rosso-scuro, utilizzata in occasione dei restauri del 1952 - 1953 per ricoprire le lacune musive, sostituita con una di nuova fattura di colore rosso-ocra (KANONIDIS 2003).

**1995**: in seguito alle verifiche dello stato di conservazione delle stesure musive effettuate all'avvio delle campagne di restauro 1995 – 1999, emerse che alcune delle soluzioni adottate negli anni non fossero adeguate ed efficaci. In particolare, le iniezioni di colla a base di caseina come consolidante mostrarono la loro precarietà. Le maggiori problematiche riguardavano l'eccessivo livello di umidità, responsabile di problematiche quali l'erosione degli strati di sottofondo e delle malte di allettamento, l'erosione delle tessere musive e il distaccamento delle cartelline di vetro delle tessere metalliche in oro e argento (KANONIDIS 2003, p. 404). Molte delle lacune musive presentavano intonaci di integrazione in condizioni particolarmente danneggiate. Alcuni, risalenti ai restauri degli anni 1952 - 1953 si presentavano molto duri e colorati. Altri, risalenti agli anni 1981 - 1994, erano a base di calce a tinte neutre e, in alcune aree, dipinti. Tali intonaci si presentavano lesionati, in stato di disgregazione e caratterizzati da *craquelures*, ossia crepe (BAKIRTZIS 2005).

**1995-2007**: negli anni tra il 1995 e il 2007 sono state portate a termine diverse campagne di restauro ai mosaici della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, nell'ambito del 2nd Community Support Framework. I lavori di restauro condotti in quegli anni si posero come inevitabile continuazione delle campagne realizzate a partire dal 1978 e riguardarono in modo specifico la parte bassa circolare della cupola centrale e la volta a botte ovest. Tali lavori ebbero come obiettivo primario quello di consolidare il più stabilmente possibile le malte di allettamento dei mosaici e le sottostanti murature. Si attuò un'attenta rimozione delle precedenti azioni conservative e dei restauri estetici; inoltre, per ridurre l'impatto visivo, si sostituirono gli intonaci colorati di precedente applicazione e si procedette, infine, alla pulitura delle stesure musive (BAKIRTZIS 2005; <http://www.iccm.pro.cy/documents/Newsletter/Conservation%20of%20wall%20mosaics%20in%20Thessaloniki.pdf>).

Consolidamento: le operazioni di consolidamento della muratura con gli strati di sottofondo e di questi tra loro, eseguite nelle campagne di restauro dal 1996 al 1998, vennero effettuate ancora mediante l'iniezione di colla di caseina, mentre dal 1998, abbandonato questo composto, si utilizzò il legante idraulico Ledan TB1, materiale compatibile con la colla a base di caseina e non soggetto al degrado biologico di quest'ultimo, e a presa notevolmente più veloce (4 o 5 ore), con una diminuzione di volume minima durante la presa. L'ultimo strato di malta venne invece consolidato mediante l'applicazione di Primal AC33, usato anche per rinforzare l'aderenza del tessuto musivo alla malta di allettamento sottostante. Per il consolidamento delle singole tessere venne adottata una metodologia operativa simile al consolidamento degli strati di sottofondo. Fino al 1998 il consolidamento avvenne applicando una nuova malta per colmare la lacuna causata dalla rimozione della malta disgregata, inserendo la tessera nella propria sede. Dal 1998, invece, dopo aver pulito l'impronta delle tessere con aria compressa, si applicò come collante il Primal, steso sia nell'impronta sia nel retro della



tessera: si posizionò poi la tessera nella sua sede e vi si applicò del nastro adesivo per un tempo di 24 ore, per assicurarne la presa. Le cartelline delle tessere in lamina metallica vennero invece fissate con Paraloid B72 (BAKIRTZIS 2005).

Pulitura: le operazioni di pulitura vennero condotte meccanicamente con bisturi e spazzole, in modo tale da rimuovere ogni residuo di caseina sulla superficie delle tessere e negli interstizi e con un limitato uso di acqua per non aggravare il problema dell'umidità. Vennero inoltre rimosse le stuccature che oscuravano singole tessere o piccole aree di mosaico. Per l'eliminazione di alcune tinte a base acquosa, stese durante i restauri del 1984, e del deposito di sporco superficiale causato dall'inquinamento atmosferico vennero utilizzati sapone e spazzolini (BAKIRTZIS 2005; KANONIDIS 2003, p. 405).

Integrazione/rifacimento: gli intonaci di diverse composizioni, danneggiati e tra loro disomogenei, che andavano ad integrare molte delle lacune musive vennero sostituiti con intonaci di nuova fattura, al fine di ridurne l'impatto visivo ed eliminare le differenze tra i diversi restauri storici (BAKIRTZIS 2005; <http://www.iccm.pro.cy/documents/Newsletter/Conservation%20of%20wall%20mosaics%20in%20Thessaloniki.pdf>).

### **Bibliografia**

HODDINOTT 1963, pp. 108-140; MATTHIAE 1962b; PELEKANIDIS 1963; GRABAR 1967; L'ORANGE 1970; CATTANI 1970; KLEINBAUER 1972; KLEINBAUER 1982; TORP 1991, pp. 13-28; KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, TOURTA 1997; MENTZOS 2001-2002, pp. 57-82; TORP 2001; TORP 2002; KANONIDIS 2003; KITZINGER 2004; BAKIRTZIS 2005; KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2005; NESRALLAH 2005; SPIESER 2005; KIILERICH 2007; <http://www.iccm.pro.cy/documents/Newsletter/Conservation%20of%20wall%20mosaics%20in%20Thessaloniki.pdf>; BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 51-119; CARILE 2012, pp. 49-99 ; FOURLAS 2012, pp. 156-195.

### III.10.2 PANAGIA ACHEIROPOIETOS

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Salonicco (giurisdizione del Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli).

**Localizzazione:** Grecia, Salonicco, Odos Agias Sofias, 56

Coordinata x 22° 94' 79"

Coordinata y 40° 63' 52"

**Condizione giuridica del frammento proveniente dalla galleria sud:** proprietà dello Stato, Repubblica della Grecia, Ministero della Cultura e del Turismo.

**Localizzazione:** Museo della Cultura Bizantina: Grecia, Salonicco, Leoforos Stratou, 2 (Fig. 381)

Coordinata x 22° 95' 50"

Coordinata y 40° 62' 38"



Figura 381

**Note storiche:** la chiesa è oggi nota con il nome di basilica dell'Acheiropoietos, nome che significa "non fatto da mani umane" e che si collega al culto di un'icona della Vergine Orante, ritenuto opera di una creazione miracolosa; in origine era intitolata alla Madre di Dio (*Theotokos*), dedicazione che rimase valida fino alla conquista di Salonicco da parte dei Turchi Ottomani nel 1430, ad opera del sultano Murad Khan. Dopo tale conquista, l'edificio di culto divenne la moschea ufficiale della città (*Eski cami*); tornò ad essere una chiesa negli anni '20 del Novecento.

Gli scavi hanno messo in evidenza che la chiesa sorge sul sito in precedenza occupato da un

complesso termale del IV secolo. L'erezione dell'edificio di culto risale all'epoca immediatamente posteriore al Concilio di Efeso, tra il 431 e il 450 circa. Ciò è testimoniato, secondo Bakirtzis, da un'iscrizione sull'arco centrale del *tribelon*, nella quale è nominato come donatore Andrea, identificato con il rappresentante del metropolita al Concilio di Calcedonia (451). La chiesa presenta pianta basilicale a tre navate, precedute da un nartece (Fig. 382). Quest'ultimo comunica con le navate laterali tramite due aperture ad arco, ed è in comunicazione con quella centrale attraverso un *tribelon*. La navata centrale è divisa da quelle laterali da due file di dodici colonne in marmo proconnesio (Fig. 383). L'abside è di forma semicircolare e attualmente è dotata di tre grandi finestre separate da pilastri, frutto del rifacimento

successivo ai terremoti del 1978. All'esterno sono visibili i resti delle mensole che sorreggevano le colonnine che separavano le originarie cinque finestre.

Al di sopra delle navate laterali corrono due gallerie.

La chiesa è Patrimonio Unesco dell'Umanità dal 1988.

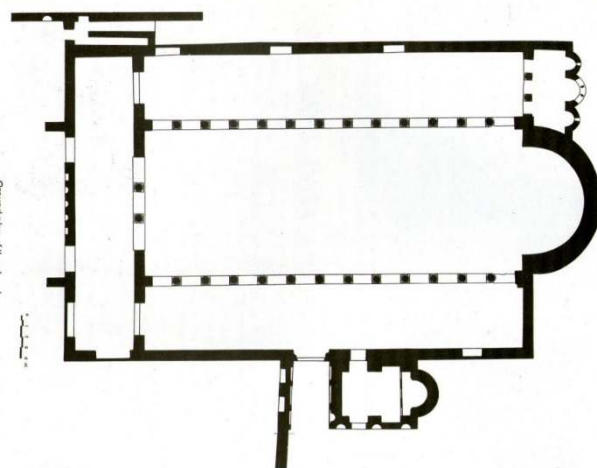


Figura 382

**Cronologia:** prima metà del V secolo (431-450).

## **Iconografia**

### *Generale*

Dell'originaria decorazione musiva parietale attualmente restano solo alcune parti: si tratta di 47 pannelli rettangolari su fondo dorato, che decorano gli intradossi delle 26 arcate dei colonnati della navata centrale, i 3 del *tribelon* che mette in comunicazione il nartece con la navata centrale, quelli delle 2 arcate trasversali del nartece, i 3 intradossi della trifora della facciata ovest, i 13 pannelli delle arcate della galleria meridionale.

Sebbene ogni sottarco costituisca una composizione indipendente e sia diverso dagli altri, si nota che la disposizione dei motivi segue uno schema ben preciso, volto ad esaltare la simbologia cristiana. Sussiste una rigorosa simmetria nella corrispondenza di soggetti tra il colonnato settentrionale e quello orientale, nella divisione dei colonnati in "blocchi tematici" di tre archi, e nel rilievo dato al settimo arco – quello centrale – caratterizzato dal simbolo della croce.



Figura 383

### *Nartece*

I due ampi archi trasversali che dividono il nartece in tre ambienti sono decorati, su fondo aureo, da ghirlande di fiori, foglie e frutti, intrecciate a formare 12 spirali, 6 per parte, all'interno delle quali sono collocati volatili di diverse specie, pesci, vasi ricolmi di frutta e due *volumina*. Le ghirlande si dipartono da due grandi *kantharoi* costolati collocati alle basi delle arcate. Nei punti di intreccio delle ghirlande spuntano frutti e altri volatili (Fig. 385). Le ghirlande convergono al centro verso un clipeo azzurro nel quale è inscritto un monogramma cristologico aureo. Nell'arco meridionale, tale clipeo è circondato da quattro volatili, che dovevano essere forse presenti pure in quello settentrionale, ma che sono più visibili in quanto parte del mosaico è frammentaria.

Il medesimo schema, tuttavia semplificato, si ripete negli intradossi della trifora della facciata occidentale: da ampi vasi spuntano tralci di vite a spirale nei cui spazi sono rappresentati grappoli. Al centro dell'arco settentrionale e meridionale è collocato un cristogramma in tessere auree inscritto in due cerchi concentrici di due diverse tonalità di blu. Nell'arco centrale della trifora una croce aurea è proiettata su un globo azzurro (Fig. 384).



Figura 384



### *Tribelon*

I tre archi di passaggio dal nartece alla navata centrale sono ornati da mosaici che ripetono il paesaggio paradisiaco dei mosaici del nartece. I due archi esterni sono simili tra loro: su sfondo aureo, da due larghi vasi a coste, affiancati da due uccelli, spuntano tralci di vite carichi di grappoli, ai quali sono rivolti piccoli volatili nell'atto di beccare. Al centro è collocato un globo azzurro sul quale spicca una croce d'oro ad estremità patenti, dalla quale si dipartono raggi luminosi sfumati (Fig. 387). Attorno al clipeo volano quattro candide colombe.

Nell'arco centrale dello stesso *tribelon*, da due larghe conche affiancate da uccelli spuntano foglie e fiori di loto e spighe di grano, con piccoli volatili nell'atto di beccare (Fig. 386). Al centro è collocato un globo azzurro sul quale spicca una croce d'oro ad estremità patenti, dalla quale si dipartono raggi luminosi sfumati, come nelle arcate laterali.

Nella parte inferiore degli intradossi delle arcate centrale e meridionale si leggono due iscrizioni riferite ai donatori dell'edificio di culto. Probabilmente, era presente una terza iscrizione nella parte inferiore dell'arcata settentrionale. Le iscrizioni sono realizzate a tessere argentee su uno sfondo rosso, all'interno di una cornice della tipologia della *tabula ansata*. L'inizio e la fine delle iscrizioni sono contrassegnati rispettivamente da una croce e da una foglia di edera.

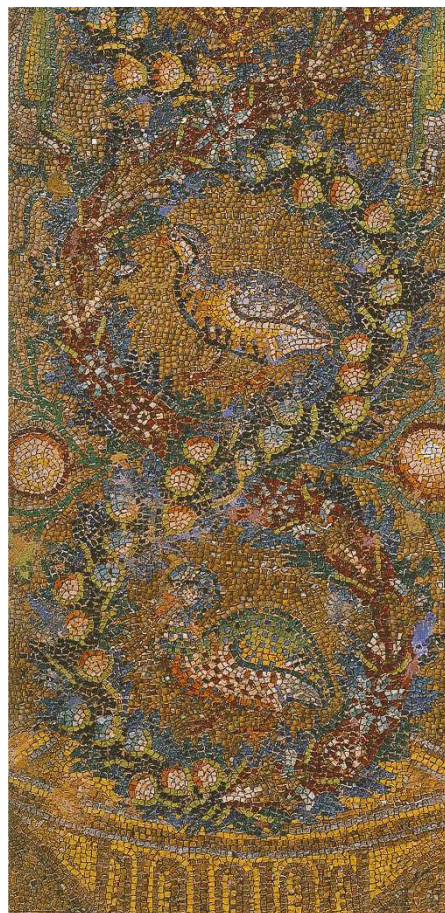


Figura 385



Figura 386



Figura 387



### Colonnati della navata centrale

I primi tre archi da ovest nei colonnati settentrionale e meridionale (N1-N2-N3, S1-S2-S3), sono occupati da motivi vegetali disposti simmetricamente: ampie foglie di acanto alternativamente verdi e azzurre, che formano candelabre. Al centro delle arcate N3 e S3 le volute vegetali convergono verso un clipeo contenente una croce gemmata.



Figura 388



Figura 389

Negli archi N4-S4, N5-S5 e N6-S6, si sviluppano schemi decorativi continui che formano reticolati. Negli archi N4 ed S4 è presente un motivo “a squame” con piume di pavone (Fig. 389), orientati da destra e da sinistra verso il centro, a formare due riquadri. Il centro dell'intradosso è evidenziato da fiori stilizzati

quadripetali.

Negli archi N5 e S5 spiccano foglie e fiori di loto che convergono rispettivamente verso un fiore cruciforme ed una margherita di grandi dimensioni (Fig. 390).

Negli archi N6 ed S6 si stendono spighe di grano, foglie e fiori, rispettivamente sparpagliati e raccolti in un mazzo. Al centro si staglia un fiore cruciforme con foglie.

Negli archi N7 e S7, che costituiscono il centro dei colonnati e corrispondono all'entrata meridionale dell'edificio di culto, quella principale, il motivo decorativo è incorniciato da una banda blu scuro e da un motivo a treccia verde e azzurro; al centro campeggia una croce ad estremità



Figura 390

patenti all'interno di un clipeo azzurro; ai lati da *kantharoi* biancati spuntano volute di acanto.

Gli archi N8 e S8 sono presentano grandi vasi colmi d'acqua dai quali spuntano tre ghirlande con fiori e frutti, intrecciate a spirale; le ghirlande esterne contengono colombe, mentre quella centrale un ornamento floreale.



Figura 391

Gli archi N9 e S9 presentano, come gli archi N4 e S4, il motivo “a squame” con piuma di pavone. Per quanto riguarda gli archi N10 e S10, la decorazione consta di due *kantharoi* biancati pieni d'acqua, fiancheggiati da uccelli, dai quali spuntano ampi tralci di vite, carichi di grappoli e di foglie.



Gli archi N11-S11, N12-S12 e N13-S13 sono caratterizzati dalla combinazione di motivi geometrici con frutti e uccelli. In particolare N11-S11 e N13-S13 presentano un reticolato di meandri che formano ottagoni, losanghe e svastiche; ottagoni e losanghe contengono uccelli, foglie, fiori e frutti (Fig. 392). Si nota, in particolare, la presenza di una bianca colomba ad ali spiegate. Negli archi N12 e S12 la superficie degli intradossi è occupata da cordoni multicolori intrecciati tra i quali trovano posto uccelli, frutti e rosette quadripetale (Fig. 393).



Figura 392



Figura 393

### *Galleria meridionale*

Per quanto riguarda le gallerie, solo i mosaici degli intradossi di quella meridionale si sono conservati. Essi presentano uno schema simile a quello della settima arcata dei colonnati settentrionale e meridionale. Tutti gli intradossi sono caratterizzati da una fascia blu scuro che incornicia la decorazione. All'esterno corre una fascia di gemme rettangolari ed ellittiche su sfondo rosso. Al centro di ogni intradosso spicca una croce aurea all'interno di un clipeo (Fig. 394). Si nota che il primo arco a partire da ovest è privo di decorazione.

Nel secondo, da due canestri intrecciati e decorati con nastri si dipartono festoni carichi di melagrane che convergono verso un clipeo blu scuro contenente una stella aurea ad otto punte.

Nel terzo, festoni con foglie e rosette quadripetale spuntano da due vasi decorati e convergono verso una croce greca aurea all'interno di un clipeo blu.

Nel quarto, lo stesso clipeo con croce è affiancato da due candelabre costituite da foglie di acanto.

Nel quinto arco, da due grandi vasi si dipartono tre tralci di vite annodati; quelli laterali contengono grappoli e foglie, mentre quello centrale un clipeo azzurro con croce greca aurea.



Nel sesto, il clipeo con la croce è affiancato da foglie e fiori di loto, mentre nel settimo da festoni con foglie e frutti piriformi e tondeggianti, che spuntano da vasi.

L'ottavo arco ripropone il motivo decorativo del quarto arco.

Nel nono intradosso, festoni con frutti e rami incurvati carichi di foglie spuntano da due cesti intrecciati e convergono verso il consueto clipeo azzurro, circondato da un cerchio rosso decorato con un motivo a zigzag di tessere argentee.

Al centro del decimo intradosso, il clipeo contenente la croce ad estremità patenti è merlato di rosso esternamente; è affiancato da candelabre di acanto che spuntano da vasi.

Nel decimo intradosso, ai lati sono raffigurati grandi canestri ornati da fasce blu incrociate; dai cesti spuntano festoni di foglie e fiori di loto che convergono verso un clipeo azzurro contenente una croce latina aurea da cui si dipartono raggi luminosi.

Nel dodicesimo arco rami frondosi con frutti spuntano da due *kantharoi* biansati e affiancano il consueto clipeo con croce.



Figura 394

I motivi impiegati per la campitura degli intradossi, come si è visto, sono tutti caratterizzati da una straordinaria varietà cromatica e sono molto vari. Confrontando quelli del nartece e quelli dei colonnati e della galleria meridionale, si nota che quelli che ornano la navata centrale presentano un simbolismo meno marcato, verosimilmente per dare modo ai fedeli di concentrare il proprio sguardo verso il catino absidale dove poteva essere rappresentata una teofania. Nessuna fonte ci testimonia che cosa fosse rappresentato nel catino absidale, ma si può ipotizzare che verosimilmente che campeggiasse la Vergine Theotokos.

Per la sua peculiarità e rarità, tra le composizioni a elementi vegetali spicca il motivo delle foglie acquatiche (recupero di uno dei simboli del repertorio nilotico). Tale motivo a Salonico, come ha sottolineato Alessandro Taddei, che diversi contributi ha dedicato ai mosaici della Panagia Acheiropoietos, è assente sia nella Rotonda di S. Giorgio che in S. Demetrio e ha conosciuto poche applicazioni nel mosaico parietale.

Della decorazione musiva delle pareti restano due frammenti: uno sulla parete occidentale dell'edificio annesso sul lato meridionale e un altro, proveniente dalla galleria meridionale, conservato al Museo Bizantino di Tessalonica (Fig. 395), del quale Furlas ha recentemente proposto una ricostruzione grafica (Fig. 396).

I mosaici si distinguono per la resa naturalistica e plastica degli elementi vegetali e animali, soggetti tipicamente ellenistici, rivisitati alla luce dell'ideologia cristiana.



Figura 395

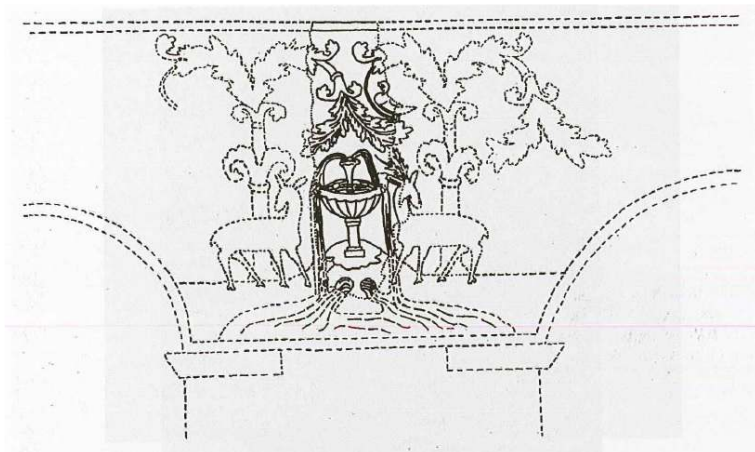


Figura 396

concilio di Calcedonia.

**Maestranze:** Matthiae ha riconosciuto sia la personalità di un maestro particolarmente dotato e di alto livello artistico, sia l'operato di una maestranza con minore fantasia, ma sulla stessa linea del primo.

### **Iscrizioni**

Arcata meridionale del *tribelon*:

Ἦπερ ἐ[ὕχῃς οὐ οἶδε ὁ θεὸς τὸ ὄνομα

(Per la preghiera di colui del quale Dio conosce il nome)

Arcata settentrionale del *tribelon*:

Ἦπερ ἐ[ὕχῃς] / [Ἄ]νδρέου ταπεινο[ῦ]

(Per la preghiera dell'umile Andrea)

### **Tessere**

Si nota la messa in opera di tessere di svariate dimensioni e caratterizzate da una ricca gamma cromatica. Sono impiegate tessere di dimensioni particolarmente esigue, laddove occorre rendere sfumature.

I colori sono vividi e vibranti; sono impiegate tessere in pasta vitrea di diverse tonalità di rosa, blu, rosso e verde; sono inoltre impiegate tessere bianche, nere e porpora.

Ampio è l'uso di tessere d'oro, soprattutto per gli sfondi, per le croci e per i monogrammi. Sono impiegate pure tessere argente.

### **Stato di conservazione e restauri**

Gran parte degli intradossi è giunta sino a noi in condizioni abbastanza buone. Negli archi del colonnato meridionale, tuttavia, si evidenziano danni considerevoli: qui, in occasione di lavori di restauro precedenti al 1976, le lacune delle tessere sono state emendate attraverso la pittura.

### **Bibliografia**

PELEKANIDIS 1949; GRABAR 1959b; HODDINOTT 1963, pp. 155-158; MATTHIAE 1962b; CORMACK 1969; DE BERNARDI FERRERO 1975; BAKIRTZIS 1978; TADDEI 2003; TADDEI 2009; TADDEI 2010; FOURLAS 2012, pp. 26-109; 196-209; KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2012; TADDEI 2012.



### III.10.3 CHIESA DI HOSIOS DAVID (MONASTERO DI LATOMOU, MONI LATOMOU)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Salonicco (giurisdizione del Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli).

**Localizzazione:** Grecia, Salonicco, Ano Poli, Odos Timotheou (Fig. 397)

Coordinata x: 22° 95' 23"

Coordinata y: 40° 64' 17"



Figura 397

#### **Note storiche**

In base alle ricerche archeologiche, l'edificio di culto risale al V secolo, in origine dedicato alla memoria del profeta Zaccaria. Doveva essere il *katholikon* del Monastero di Latomou.

La committente del mosaico è una donna anonima, citata nell'iscrizione che corre alla base del catino absidale. Presumibilmente, durante il periodo delle lotte iconoclastiche, il mosaico che riveste il catino absidale venne coperto con pelli e gesso. Tale copertura cadde in concomitanza con un terremoto, nella prima metà del IX secolo, e in quell'occasione venne probabilmente intitolato a Cristo

Salvatore.

L'originaria pianta della chiesa era a croce greca inscritta in un quadrato, con un'abside semicircolare sul lato orientale (Fig. 398). L'area centrale era ricoperta da una bassa cupola. L'intera parte occidentale dell'edificio di culto venne distrutta, quando la chiesa venne trasformata in moschea. Negli anni '20 del Novecento venne aggiunto un portico di legno.

La chiesa è Patrimonio Unesco dell'Umanità dal 1988.

**Cronologia:** seconda metà del V secolo – inizio VI secolo.

#### **Iconografia**

Il catino absidale è occupato da una scena teofanica distribuita su due livelli: quello celeste nella parte superiore e quello terreno nella parte inferiore.

Al centro risalta la maestosa figura di Cristo, sullo sfondo di uno splendente disco trasparente (Fig. 399). Egli è rappresentato giovane e imberbe, in posizione frontale, con i capelli lunghi castani che si dividono in mezzo alla fronte e ricadono sulle spalle. Ha il capo circondato da un nimbo aureo

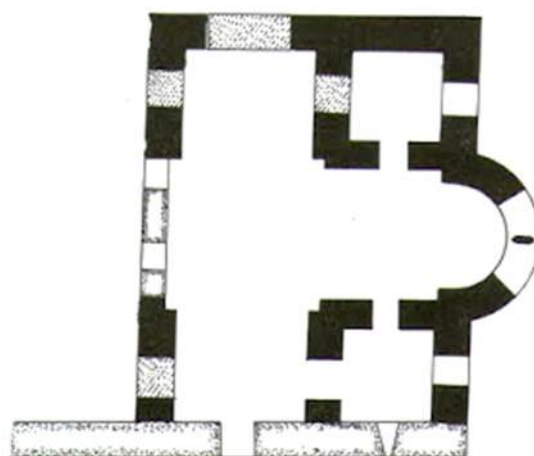


Figura 398





Figura 399

crucisegnato e gemmato. Indossa una tunica di un intenso porpora, con clavi d'oro, un pallio blu e calzari dorati. È assiso su un arcobaleno, nell'atto di stringere nella mano sinistra un cartiglio svolto recante un'iscrizione in greco; apre inoltre la mano destra in gesto oratorio e con la sinistra regge un rotolo con i versi del testo biblico di Isaia (XXV, 9).

L'esecuzione della figura di Cristo

appare piuttosto sommaria, verosimilmente perché il mosaicista ha voluto rendere l'apparizione improvvisa del Salvatore entro l'aureola di luce.

Il clipeo luminoso nel quale è rappresentato Cristo è contornato dai quattro simboli degli Evangelisti, dotati di ali occhiute: in alto, a sinistra l'angelo (Matteo) (Fig. 403) e a destra l'aquila (Giovanni); in basso, a sinistra il leone (Marco) e a destra il bue (Luca). Di tali figure, solo l'angelo ha il capo nimbo; tale nimbo è reso a tessere argentea.

Sotto il clipeo è rappresentato un colle da cui sgorgano i quattro fiumi del Paradiso, i quali fluiscono in un fiume più grande nel quale sono rappresentati pesci e, a sinistra, una figura maschile, considerata come la personificazione del fiume Giordano.



Figura 400



Figura 401

A sinistra e a destra della mandorla, negli angoli della conca absidale, su due rocce lambite dal fiume, sono raffigurate due figure maschili anziane, con il capo nimbo d'oro.

A sinistra è presente un vecchio con il corpo piegato e le braccia sollevate, con le mani aperte a livello del volto e con lo sguardo rivolto all'apparizione di Cristo (Fig. 400). Dietro di lui si stende un



paesaggio roccioso che termina in una vetta triangolare; intorno all'uomo si ergono alberi e dietro le rocce si intravede una città.

Dalla parte opposta, a destra, è presente una seconda figura maschile, seduta su una roccia, nell'atto di portare la mano destra al mento; con la mano sinistra regge un *codex* aperto, appoggiato sulle ginocchia, nel quale si legge un'iscrizione (Fig. 401). Dietro la figura è visibile una piccola capanna. Nuvole grigie sovrastano le due figure maschili e circondano il clipeo luminoso.

Il catino absidale, nella parte superiore, è bordato da una serie di gemme ellittiche e rettangolari su sfondo rosso, unite tra di loro da una catena di tessere d'oro.

Nell'estradosso dell'arco absidale, su uno sfondo rosso e blu chiaro, si affrontano coppie di cigni ai lati di un vaso; tra ogni coppia è collocata una palma. Al centro spicca un clipeo contenente una croce, affiancata da due cigni.

Nella parte inferiore del mosaico, su una banda rossa, corre un'iscrizione a lettere d'argento (Fig. 402).

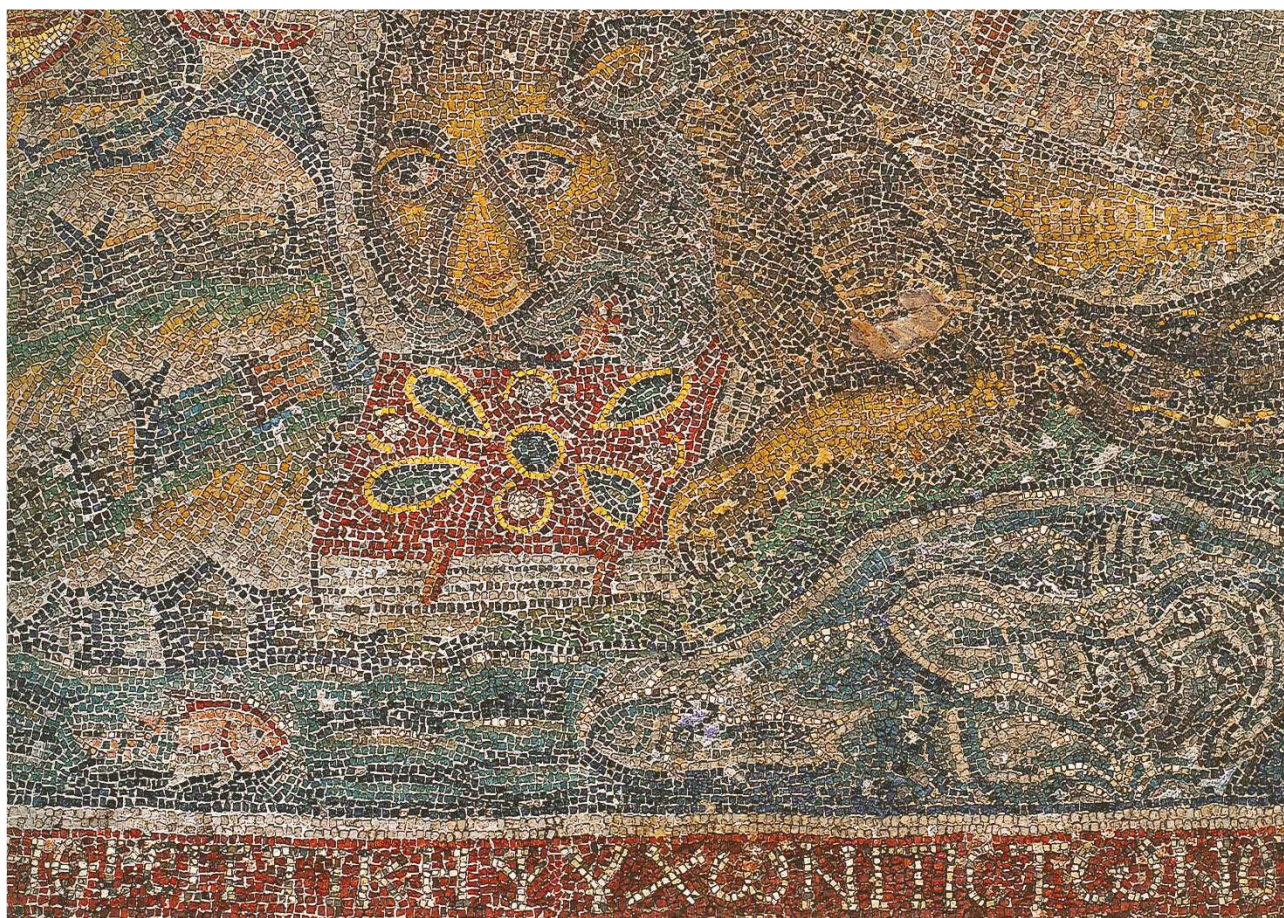


Figura 402

### **Iconologia**

Cristo all'interno della mandorla luminosa sarebbe rappresentato in Ascensione. Essendo circondato dalle acque, sembra essere glorificato come *fons aquarum viventium*.

Le due figure ai lati della conca absidale sono state variamente interpretate. Secondo la descrizione del monaco Ignazio nel IX secolo, sarebbero da identificare come Ezechiele (a sinistra) e Abacuc (a destra): la scena sarebbe dunque la visione di Ezechiele.

Si continua tuttavia a dibattere sull'identità delle figure, indicate come Ezechiele ed Isaia, Ezechiele e Zaccaria, Ezechiele e san Giovanni Evangelista, Ezechiele e Zaccaria, Isaia e san Giovanni Evangelista e gli apostoli Pietro e Paolo.



Per quanto riguarda la figura di destra, tra gli altri, Grabar propone Zaccaria, in base all'allusione all'acqua come fonte di vita, citata in un passo del profeta (XIV, 8). In questo senso, un altro riferimento letterario interessante è quello al testo di Ezechiele (XLVII, 1), dove si fa riferimento allo sgorgare delle acque sotto l'ingresso del Tempio.

Risulta interessante la recente interpretazione di Mavropoulou-Tsioumi, che vede nelle due figure gli emblemi del Vecchio Testamento (Ezechiele) e del Nuovo (probabilmente san Giovanni Evangelista), ai lati della Teofania, visione della futura venuta di Cristo.



Figura 403

### **Committenza**

Una donna anonima, citata nell'iscrizione che corre alla base del catino absidale.

### **Maestranze**

Maestranze tessalonicesi.

Stilisticamente, Lazarev ha evidenziato affinità con i mosaici dell'area siriana, in particolare con quello della Panagia Kanakarià di Cipro.

### **Iscrizioni**

Sul cartiglio retto da Cristo:

Ἰδοὺ ὁ θεὸς ἡμῶν, ἐφ' ᾧ ἐλπίζομεν καὶ ἡγαλ/λιώμεθα  
ἐπὶ τῇ σω/τηρίᾳ ἡμῶν, ὅτι ἀ/νάπαυσιν  
δώσει ἐπὶ τὸν οἶκον / τοῦτον.

(Ecco il nostro Dio nel quale confidiamo e del quale ci gioiamo per la salvezza! Egli è colui che porterà la pace in questa casa: Isaia, XXV, 9).



Sul *codex* retto dalla figura maschile a destra:

Πηγὴ ζωτική, δεκ(τι)κή, θρεπτική  
ψυχῶν πιστῶν ὁ πανέν(τι)μος οἶ(κ)ος ο(ὔτ)ος  
(Fonte vitale, accogliente, nutrimento  
delle anime dei fedeli, la casa più confortevole)

Sulla fascia rossa, nella parte inferiore del catino absidale:

Πηγὴ ζ(ω)τική, δεκτική, θρεπτική ψυχῶν  
πιστῶν ὁ πα[νέντιμος οἶ]κος οὔτος· [εὐξαμ]ένη  
ἐπέτυχα καὶ ἐπιτυχο[ῦσ]α ἐπλήροσα  
Ἵπὲρ εὐχῆς [ῆς οἶδεν ὁ θεός τὸ ὄνομα]  
(Fonte vitale, accogliente, nutrimento  
delle anime dei fedeli, la casa più confortevole: avendo pregato  
sono riuscita ed essendo riuscita, ho portato a termine [...]  
Preghiera della signora della quale Dio sa il nome.

### **Tessere**

I visi di Cristo e dell'angelo sono caratterizzati da pallidi incarnati. I lineamenti del viso non hanno continuità grafica, né cromatica. Le dimensioni e i toni delle tessere cambiano. Sono presenti larghi interstizi ricchi di stucco. Osservando sopracciglia, occhi e labbra, la sequenza delle tessere cambia di intensità, spessore, e colore. Nella tunica e nel pallio di Cristo per cui sono state impiegate rispettivamente tessere rosse e azzurre, la trama è piuttosto larga e irregolare e il bianco dell'interstizio varia l'intensità dei colori stessi.

### **Bibliografia**

GRUMEL 1930; PELEKANIDIS 1949; GRABAR 1959, p. 297 ss.; HODDINOTT 1963, pp. 173-179; MATTHIAE 1962b; GERKE 1964; LAZAREV 1967, p. 47, 61; SPIESER 1984; TSIGARIDAS 1988; WISSKIRCHEN 1996; SPIESER 1998; FOURLAS 2012, KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, MAVROPOULOU-TSIOUMI 2012; NESRALLAH 2012; SEMOGLU 2012.

### III.10.4 BASILICA DI S. DEMETRIO (MOSAICI ESISTENTI E SCOMPARSI)

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi di Salonicco (giurisdizione del Patriarcato Ecumenico di Costantinopoli).

**Localizzazione:** Grecia, Salonicco, Odos Agiou Demetriou (Fig. 404)

Coordinata x 22° 56' 51"

Coordinata y 40° 38' 19"

**Condizione giuridica dei frammenti provenienti dal colonnato settentrionale e dalla galleria occidentale:** proprietà dello Stato, Repubblica della Grecia, Ministero della Cultura e del Turismo.

**Localizzazione:** Museo della Cultura Bizantina: Grecia, Salonicco, Leoforos Stratou, 2

Coordinata x 22° 95' 50"

Coordinata y 40° 62' 38"

#### Note storiche

Diverse e controverse sono le ipotesi relative alla fondazione dell'originaria basilica.

La costruzione dell'edificio di culto è associata ad un precedente sito termale presso il quale san Demetrio, patrono della città di Tessalonica, venne imprigionato e seppellito agli inizi del IV secolo. Dopo l'editto di tolleranza emanato da Galerio nel 311 e con la conseguente cessazione delle persecuzioni, venne costruito un sacello in corrispondenza della sepoltura del santo. Secondo fonti antiche, l'eparco dell'Ilirico, Leonzio, nel 412-413 costruì una grande basilica presso le rovine delle terme, in onore del santo, in seguito alla guarigione da una paralisi.

Sulla base dei ritrovamenti numismatici, G. e M. Soteriou hanno proposto come data di fondazione della basilica la seconda metà del V secolo, mentre R. Kautzsch, soprattutto in relazione ai capitelli, l'ha attribuita al secondo quarto del VI secolo.

Se non è certa la data di fondazione, la sua prima distruzione è cronologicamente sicura, in quanto riferita nei Miracoli di S. Demetrio (II, 3, 224-229) e testimoniata da un'iscrizione: venne distrutta da un incendio intorno al 620 e subito ricostruita.

Divenne meta di pellegrinaggi, in quanto sito della tomba del santo eponimo.

Dopo la conquista di Salonicco da parte dei Turchi Ottomani nel 1430, la chiesa, su concessione del sultano Murat II, rimase in possesso dei cristiani fino al 1493, quando venne poi convertita in moschea (Kasimie camii).

Ritornò al culto cristiano nel 1912, dopo la liberazione di Salonicco dagli Ottomani. L'edificio di culto, come gran parte della città, subì gravi danni in occasione dell'incendio del 1917 durante la Prima guerra mondiale. La ricostruzione durò diversi anni, sotto la direzione di G. Soteriou e



Figura 404

dell'architetto A. Zachos, e terminò sotto l'eforato di S. Pelekanidis: la nuova consacrazione avvenne nel 1948.

Oggi la basilica ha una pianta a cinque navate, con transetto e gallerie. Non ha mai avuto un atrio e l'entrata principale era sul lato meridionale, in corrispondenza del *decumanus*, attuale via San Demetrio.

Al di sotto dell'area orientale della basilica si estende quella che viene chiamata "cripta" e che originariamente era a livello del suolo e accessibile dal *cardo*, attuale via S. Nicola. Diversi ambienti vennero aggiunti alla basilica nel corso dei secoli e furono realizzati anche affreschi.

I colonnati della navata centrale appaiono divisi in tre parti da quattro pilastri (Fig. 405): tre colonne in marmo bianco, quattro di marmo verde di Tessaglia e altre tre in marmo bianco. Le quattro colonne in marmo verde poggiano su basi più alte rispetto a quelle delle altre colonne.

La chiesa di S. Demetrio fu dichiarata dall'Unesco Patrimonio mondiale dell'Umanità nel 1988.

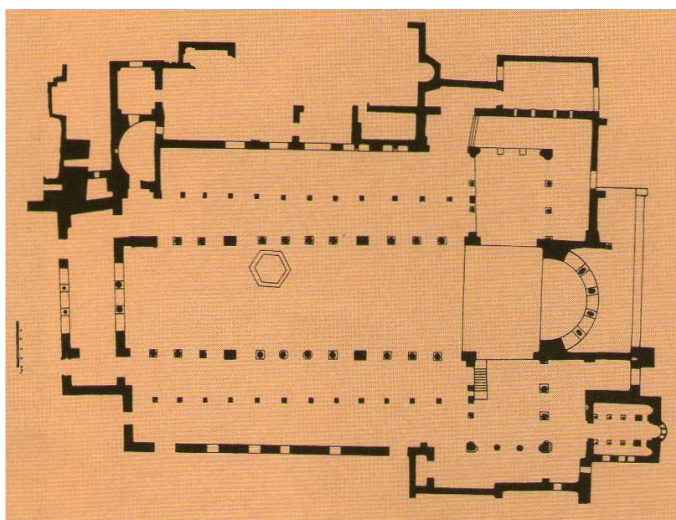


Figura 405

**Cronologia:** VI secolo.

### **Iconografia**

Fra i mosaici che si sono conservati nella basilica si prendono qui in considerazione quelli attribuibili al periodo di riferimento della presente ricerca, ossia quelli di VI secolo.



Figura 406

### ***Parete occidentale, navate laterali***

Sulla parete occidentale della prima navata meridionale, al di sopra dell'entrata del nartece sono ancora visibili due terzi di un pannello musivo raffigurante, al centro, san Demetrio in posizione orante e frontale, con abiti ufficiali, come viene descritto nei *Miracoli di San Demetrio* (I, 3, 42): egli indossa un chitone con un ricamo sulla spalla destra, una clamide dorata con un *tablion* blu, calze bianche e calzature nere (Fig. 406). La posa ricorda, come ha messo recentemente in evidenza Bakirtzis, quella dei personaggi oranti ritratti nella cupola della Rotonda di S. Giorgio, ai quali, verosimilmente, le maestranze devono essersi ispirate. Egli sembra, inoltre, abbozzare un sorriso. Ha il capo circondato da un nimbo d'oro racchiuso da due filari di tessere blu, e indossa guanti aurei.

Il santo sembra emergere da un baldacchino caratterizzato da un timpano sostenuto da due



colonne tortili ed è stante su un suppedaneo aureo decorato sui bordi laterali. Il baldacchino è coperto da una vela verde.

Da destra incedono due figure che sembrano provenire da un edificio del quale è rappresentato un pilastro sormontato da un cratere dorato. La prima figura è quella di un bambino, mentre la seconda, ritratta nell'atto di accompagnare il bambino stesso, con le mani sulle sue spalle, è di certo più anziana, sebbene non si riesca ad identificarne il sesso. Le mani della seconda figura sono celate al di sotto del mantello bianco. Il bambino veste invece un mantello aureo.

Entrambe le figure indossano un chitone aperto al di sotto del collo e calze scure.

Dietro i due personaggi è raffigurato un paesaggio naturalistico: verdi colline e rocce con alberi. Tale sfondo potrebbe essere interpretato come la città alta di Tessalonica.

Sul lato opposto, a sinistra del santo, si intravedono parte della veste bianca e le gambe di un'altra figura, assai vicina a Demetrio.

Il pannello è incorniciato sul lato destro e superiore da un bordo azzurro intenso decorato con losanghe auree.



Figura 407

Sulla parete occidentale della prima navata settentrionale, al di sopra dell'ingresso del nartece, è ancora visibile circa un terzo di un pannello collocato in una posizione significativa dell'edificio di culto, ossia di fronte all'entrata della stanza riservata ai malati.

Nella parte inferiore del mosaico frammentario compare san Demetrio, rappresentato frontalmente e staticamente (Fig. 407). Egli indossa le vesti ufficiali tipiche di un medico militare. Ha corti capelli e il volto dai lineamenti giovani, reso tramite piccole tessere di diverse sfumature di rosa, ed illuminato dal nimbo aureo. La sua clamide è bianca e su di essa spiccano il *tablion* ed ricamo rosso e bianco sulla spalla destra.

Al di sopra del santo emerge da nuvole multicolori un angelo, raffigurato di tre

quarti, che rivolge lo sguardo verso Demetrio. A destra si distingue parte dell'ala di un'altra figura angelica e una mano in atto di preghiera. L'angelo, caratterizzato da una veste più varia, in ragione delle pieghe, regge una verga aurea che offre a san Demetrio, investendolo come medico.

Il pannello è incorniciato sul lato superiore e su quello sinistro da un bordo di triangoli scalinati rossi e bianchi. La luce sembra sbiancare le tinte. Il viso di san Demetrio è reso tramite tessere ocra, rosa pallido e grigio fumo, con una modellazione levigata e sottile. Il volto dell'angelo è reso attraverso una tessitura più fitta, con luci bianche interrotte da scuri interstizi.

Entrambi i pannelli si trovano nella parte di basilica sopravvissuta, in base alle indagini archeologiche, all'incendio degli inizi del VII secolo.

Sulla base delle caratteristiche stilistiche, si può considerare più antico quello collocato nella navata settentrionale (prima metà del VI secolo) e successivo quello della navata meridionale (metà del VI secolo).

### *Colonnato settentrionale (mosaici scomparsi)*

L'iconografia dei mosaici che ornavano la fronte meridionale dei primi nove archi del primo colonnato settentrionale, a partire da ovest, si ricava sia da vecchie fotografie, sia da disegni a colori pubblicati da W.S. George, tutti antecedenti il 1917, anno dell'incendio che colpì la città di Salonicco e la basilica di S. Demetrio, danneggiandola gravemente. Le fotografie, visibili in pubblicazioni comprese fra il 1908 e il 1911 (si veda BAKIRTZIS 2012, p. 148 per la relativa bibliografia) sono ovviamente in bianco e nero, mentre i disegni sono fortunatamente a colori. La documentazione grafica mostra come già prima dell'incendio i mosaici presentassero alcune considerevoli lacune. Le scene erano distribuite su quattro pannelli, uno diverso dall'altro.

#### *Primo pannello*

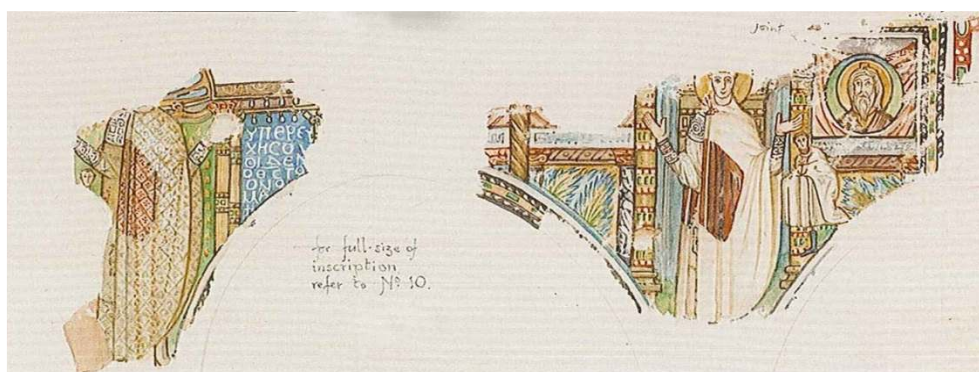


Figura 408

Il primo pannello (Fig. 408), collocato tra il secondo e il terzo arco, recava la rappresentazione di due santi in posizione orante, davanti a due baldacchini, del tutto simili a quelli della Rotonda di S. Giorgio. A destra si riconosce l'*imago clipeata* del profeta Zaccaria. Accanto ai santi, compaiono due piccole figure in atto di devozione nei riguardi dei due santi; della prima si è conservata solo la testa, dal volto glabro; la seconda, con il volto barbato, sembra fluttuare, essendo priva di appoggio.

#### *Secondo pannello*



Figura 409

Il secondo pannello (Fig. 409), tra il terzo e il quarto arco, era senza dubbio quello meglio conservato. Era circondato da una cornice rossa decorata con gemme di forma ellittica e rettangolare. In corrispondenza della terza colonna era rappresentata la Vergine con il Bambino sulle ginocchia, assisa su un trono a lira, con i piedi appoggiati su un suppedaneo. Il Bambino era in atto di benedizione e la Vergine era affiancata da due Arcangeli; a sinistra, un giovane uomo vestito con abiti lussuosi viene guidato verso la Vergine da san Demetrio; a destra, ai limiti del pannello, è raffigurata una figura femminile, probabilmente incinta, riccamente abbigliata: ella si rivolge alla Vergine, tramite l'intercessione di san Teodoro.



Agli angoli del pannello, in alto sono presenti *imagines clipeatae* di santi e sante: solo Pelagia e Matrona sono identificabili, grazie alle relative iscrizioni. A. Grabar ha riconosciuto gli apostoli Pietro e Paolo nei busto dei santi più vicini alla Vergine.

### Terzo pannello

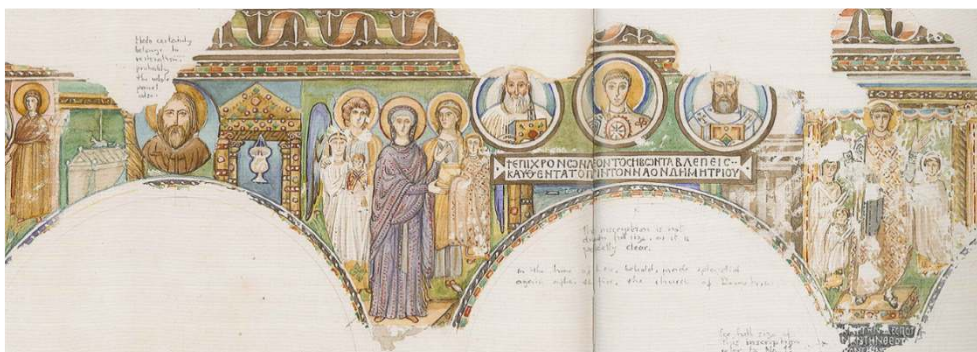


Figura 410

Tale pannello occupa lo spazio compreso tra il quinto e l'ottavo arco e presenta la storia di Maria, dalla nascita all'infanzia, attraverso quattro episodi continui.

Nel primo episodio, san Demetrio, in corrispondenza della quarta colonna, è rappresentato assiso su uno *skimpodion*, davanti ad un baldacchino con l'ingresso aperto. La posizione del baldacchino non è casuale, infatti è raffigurato in diretta corrispondenza con quello esagonale collocato nella navata centrale della basilica. Il santo è ritratto in posizione frontale, ma con le gambe rivolte verso destra, e pone la mano destra sulla spalla di Maria bambina nel grembo della madre, che è inchinata di fronte a san Demetrio. In alto a destra, già prima dell'incendio doveva essere molto frammentario il clipeo contenente il busto di Cristo *Pantocrator*, caratterizzato da una particolarità insolita: egli, infatti, protendeva la mano destra verso la sinistra di san Demetrio, oltre i limiti del medaglione (BELTING 2004, pp. 116-117). Nella scena è visibile una figura femminile con il capo nimbato non identificata, riconosciuta ipoteticamente da Bakirtzis come santa Matrona (Fig. 410).

Viene considerato come un'integrazione successiva il clipeo ellittico con il ritratto di Cristo o di san Giovanni Battista.

Il secondo episodio, che occupa metà del quinto arco e metà del sesto, è introdotto dalla rappresentazione di un edificio tetrastilo – che ricorda le architetture della cupola della Rotonda di S. Giorgio – all'interno del quale è appesa una lampada accesa. Segue la figura della Vergine stante, ritratta nell'atto di guardare e di indicare con una mano verso destra, e con l'altra di pregare; probabilmente doveva essere rivolta alla figura, probabilmente clipeata, collocata sul sesto arco, sostituita, successivamente, da tre medaglioni con iscrizione, risalenti alla metà del VII secolo: al centro si riconosce san Demetrio che indossa una candida clamide decorata da trifogli e da una stella ricamata in rosso a sei raggi in corrispondenza del petto.

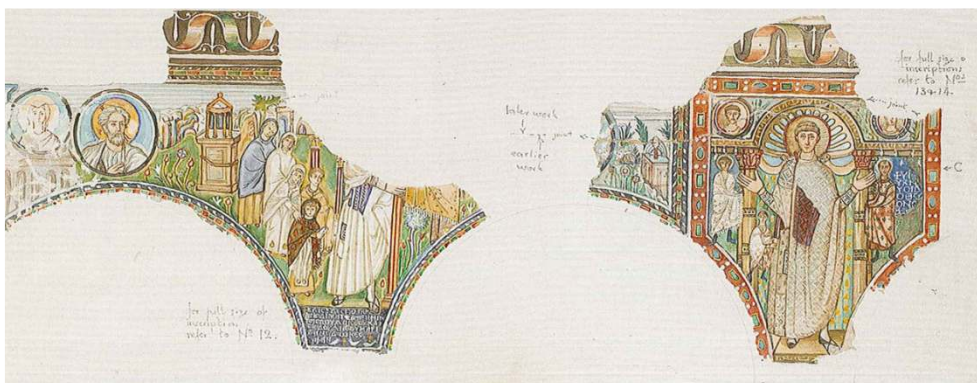


Figura 411



Anche in questo caso la Vergine è accompagnata da due angeli che posano la mano sulle spalle di due figure ritratte nell'atto di avvicinarsi: a sinistra è raffigurata la madre, con Maria bambina tra le braccia, nell'atto di uscire dalla propria casa; a destra, il padre doveva uscire da un edificio simile.

Il terzo episodio si colloca tra il sesto e il settimo arco: la figura centrale è quella di san Demetrio, stante su un suppedaneo, di fronte ad un edificio tetrastilo il cui retro è chiuso da una tenda. A destra è rappresentato un edificio nella cui fronte si aprono cinque vani; al di sopra è presente un medaglione con una santa non identificata. A sinistra, un altro edificio con triplo epistilio.

Verso il santo procedono tre figure femminili: da sinistra, la madre e Maria, nell'atto di reggere, entrambe, candelieri; da destra, giunge una terza figura con calzature rosse. Nella parte inferiore della rappresentazione corre un'iscrizione (Fig. 411).

Il quarto episodio occupa metà del settimo arco e la massima parte dell'ottavo. È separato dal terzo da un clipeo contenente una figura maschile con barba e capelli bianchi. Maria, rappresentata bambina, guida una processione verso san Demetrio, offrendogli una coppia di colombe; è accompagnata dai genitori e da due donne. La figura del santo è parziale, in quanto manca il busto. Si nota comunque che con la mano destra indicava il bema della basilica. A sinistra, un prato verde con fiori e cespugli, sullo sfondo rocce; dietro la processione un canopo quadrilatero in marmo. A destra, invece, una ricca vegetazione e, all'estremità, una fontana; la scena è priva di figure umane, salvo un medaglione frammentario con poteva verosimilmente contenere il busto della Vergine. Al di sotto della figura di san Demetrio correva un'iscrizione seguita da croci e araldiche colombe.

#### *Quarto pannello*

Il pannello occupava la parte compresa tra l'ottavo e il nono arco ed era incorniciato da una fascia ingemmata del tutto simile a quella che circondava il secondo pannello.

In corrispondenza dell'asse dell'ottava colonna, san Demetrio è assiso su un suppedaneo davanti ad un tempietto tetrastilo; il capo nimbo ha come sfondo una conchiglia ieratica. Accanto al santo negli spazi aperti dell'edificio rappresentato compaiono tre uomini lussuosamente abbigliati, rappresentati nell'atto di porgere ringraziamenti al santo. Dei tre personaggi, quello più giovane tocca gli abiti del santo. Accanto alla figura di destra compare un'iscrizione. Al di sopra dei propilei dell'edificio compaiono due *imagines clipeatae* di santi. Un frammento di tale pannello è oggi conservato presso il Museo di Cultura Bizantina di Salonicco (Fig. 412).



Figura 412

## ***Motivi decorativi***

### Colonnato settentrionale (mosaici scomparsi)

W.S. George riprodusse nei disegni anche i motivi decorativi degli intradossi del colonnato settentrionale. In particolare, piccoli cerchi secanti formanti motivi floreali quadrilobati decoravano l'intradosso del secondo arco; nel quinto, erano raffigurati un *kantharos* dal quale si dipartivano tralci di vite con foglie e grappoli e un medaglioni ellittico con croce latina ad estremità patenti.



Figura 413

Nel sesto e nell'ottavo arco erano presenti foglie e frutti emergenti da un canestro (Fig. 413), mentre nel settimo fiori con lunghi gambi e larghe foglie.

Si ritiene che i mosaici di tali intradossi fossero coevi ai mosaici della fronte del colonnato, escluso quello del quinto arco, attribuito al rifacimento del VII secolo, per via della forma ellittica del clipeo.

### Galleria occidentale

Presso il Museo di Cultura Bizantina di Salonicco è conservato un frammento musivo proveniente dal *tribelon* della galleria occidentale: su sfondo aureo è rappresentato un pavone frammentario nell'atto di avvicinarsi ad un *kantharos* colmo d'acqua (Fig. 414). In base alla tecnica musiva, è possibile datare tale frammento alla prima fase costruttiva della basilica.

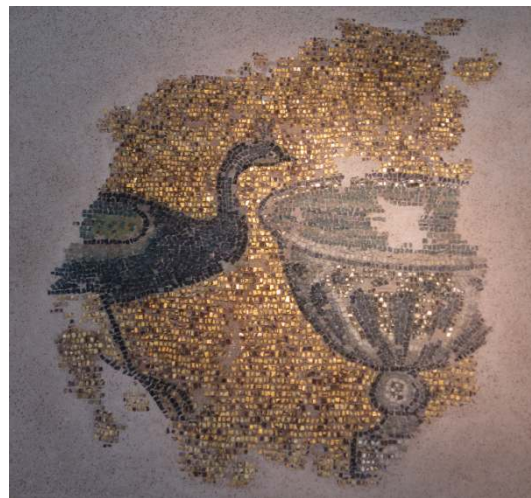


Figura 414

### Finestra occidentale

Al di sopra dell'entrata meridionale, nell'intradosso della finestra occidentale, su uno sfondo aureo si susseguono file di squame o embrici decorate da un motivo a piuma di pavone (Fig. 415), già visto nei sottarchi della Panagia Acheiropoietos.



Figura 415

Matthiae afferma che i mosaici di VI secolo di S. Demetrio costituiscono il logico sviluppo dei mosaici più antichi della Rotonda di S. Giorgio. Anche nel secondo frammento la luminosità è accentuata, le tinte sono chiare e tenui. Lo stile è molto simile a quello della Panagia Acheiropoietos e di Hosios David.

## **Iconologia**

I soggetti dei mosaici esistenti e scomparsi della basilica si spiegano in base alla principale funzione della chiesa di S. Demetrio in epoca paleocristiana, ossia quella di *xenon*, cioè di ospedale: sono infatti rappresentate guarigioni, soprattutto di bambini, e atti di salvezza a beneficio della città e della chiesa stessa. Si tratta dunque di immagini votive che non hanno nulla a che fare con i canonici programmi iconografici delle chiese.

I pannelli visibili sulla parete occidentale delle navate laterali si legano alle capacità taumaturgiche, in particolare mediche di san Demetrio; in particolare, sulla parete meridionale viene verosimilmente rappresentato il ringraziamento da parte di alcuni giovani fedeli guariti, mentre su quella settentrionale l'investitura del santo come medico da parte di un angelo.

Per quanto riguarda i mosaici scomparsi, dalle iscrizioni si comprende che le scene rappresentate sul colonnato settentrionale erano espressione di gratitudine da parte dei committenti, di certo d'alto rango, non solamente a Demetrio, ma anche alla Vergine e ad altri santi.

## **Iscrizioni**

Primo pannello, colonnato settentrionale (iscrizione scomparsa):

Ἵπὲρ εὐχῆς οὗ οἶδεν ὁ Θεὸς τὸ ὄνομα

(Per la preghiera di colui del quale Dio conosce il nome)

Terzo pannello, colonnato settentrionale (iscrizione scomparsa):

[καὶ] τὴν [Δ]έσποιναν τὴν Θεοτ[ό]κον τὴν ἀγ[ί]αν

(e la Signora la santa Theotokos)

Terzo pannello, colonnato settentrionale, terzo episodio (iscrizione scomparsa):

✠ Καὶ σὺ δέσποτά μο[ύ] / ἅγιε Διμήτρι βοήθι ἡμῖν / τοῖς δούλοις σου καὶ / τῇ δούλῃ σου  
Μαρίᾳ ἣν ἔδωκες ἡμῖν ✠ ✠

(E tu mio Signore, San Demetrio, aiuta i tuoi servi e la tua serva Maria, che tu ci hai dato)

Quarto pannello, colonnato settentrionale (iscrizione scomparsa):

Ἵπ[ερ] ε[ν] / ὑχῆ[ς] ο[ ] / ὁ οἶδ[εν] / ὁ Θε[ος] [τὸ] ὄνο[μα]

(Per la preghiera di colui del quale Dio conosce il nome)

## **Committenza**

Non sussistono fonti che riportino indizi relativi all'identità dei committenti dei pannelli musivi esistenti e scomparsi, tuttavia, si può ipotizzare che essi siano stati ordinati da aristocratici tessalonicesi devoti a san Demetrio.

**Maestranze:** tessalonicesi.

## **Tessere**

Sono impiegate tessere di pasta vitrea di vari colori, di pietra naturale e tessere auree.

## **Stato di conservazione e restauri**

**VII secolo:** secondo Cormack, in base ai disegni di W.S. George, l'uso di tessere di differente composizione e colori nella parte superiore dei mosaici che ornavano il colonnato settentrionale rivela un restauro dei mosaici successivo all'incendio del 620, in occasione del quale vennero aggiunti i tre



medaglioni e l'iscrizione riferibile alla distruzione ed al rinnovamento della basilica. E' possibile che gli interventi di restauro siano da attribuire a periodi diversi, anche precedenti all'incendio e a causa della subsidenza del colonnato, come ha recentemente notato Bakirtzis.

**1907-1908:** in occasione dei restauri apportati all'edificio di culto, che allora funzionava come moschea, vennero scoperti alcuni mosaici, tra i quali il pannello raffigurante il ringraziamento di S. Demetrio da parte di due bambini, e il mosaico del colonnato settentrionale.

### **Bibliografia**

KAUTZSCH 1936; GRABAR 1946; SOTIRIOU 1952; MATTHIAE 1962b; CORMACK 1969; SPIESER 1992; KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, TOURTA 1997, figg. 181, 183; HENDERSON 1999; CORMACK 2000, p. 93; TADDEI 2003; ZANOTTO 2007, pp. 492-494, nota 21; BAKIRTZIS 2012; FOURLAS 2012, pp. 110-156.

### III.11 CIPRO



Figura 416 - Pianta Cipro: A. Panagia Kanakaria (Lythragkomi); B. Museo Bizantino (Nicosia); C. Panagia Angeloktistos (Kiti); D. Kourion (Cattedrale)

#### III.11.1 LYTHRAGKOMI – PANAGIA KANAKARIA

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Repubblica Turca di Cipro Nord

**Localizzazione**

Repubblica Turca di Cipro Nord, Provincia di Famagosta, Lythragkomi (Boltaşlı) (Fig. 417)

Coordinata x: 34° 16' 52"

Coordinata y: 35° 47' 84"

**Condizione giuridica dei mosaici:** proprietà della Fondazione Makarios III

**Localizzazione**

Cipro, Nicosia, Centro Culturale Makarios III, Museo Bizantino (Fig. 431)

Coordinata x: 33° 36' 82"

Coordinata y: 35° 16' 85"

### Note storiche

L'originaria fondazione della basilica (Fig. 418), ubicata nella penisola di Karpaz, attualmente nel territorio della Repubblica Turca di Cipro Nord, risale alla fine del V secolo. L'edificio di culto ha subito danni provocati da un terremoto nel 1941 ed è stato inoltre architettonicamente modificato nel corso dei secoli.

I mosaici absidali della Panagia Kanakaria<sup>157</sup> sono i più antichi dell'isola cipriota. In base all'iconografia e allo stile, è possibile datarli al secondo quarto del VI secolo: essi appartengono ad una fase successiva alla fondazione della chiesa, risalente al secolo precedente.



Figura 417

Fu lo Smirnov a descrivere per la prima volta, nel 1895, l'apparato iconografico della Panagia Kanakaria. Allora, la serie dei medaglioni era nascosta quasi interamente da un arco di sostegno risalente al XII secolo, costruito verosimilmente allo scopo di consolidare la zona orientale dell'edificio di culto. Quando nel 1950 tale arco venne rimosso, tornarono alla luce i mosaici nascosti, molti dei quali in un buono stato di conservazione.

Ciò che resta dei mosaici del catino absidale è oggi conservato, dal 1979, presso il Museo Bizantino del Centro Culturale Makarios III di Nicosia (Fig. 432).

Come i mosaici della chiesa ravennate di S. Michele in Africisco, anche quelli della Panagia Kanakaria, sono stati coinvolti in una lunga diaspora che ha colpito gran parte del patrimonio culturale

cipriota, dopo l'occupazione di Cipro Nord da parte dei Turchi, nel 1974, anche con la collaborazione illegale di membri delle Nazioni Unite, quando Lythragkomi fu sottratta al controllo del Dipartimento delle Antichità. Il grave stato di frammentazione dei mosaici risale al 1976, quando il trafficante di opere d'arte turco Aydin Dikmen rimosse i mosaici dal catino absidale dalla chiesa, arrecando danni irreparabili alla superficie musiva. In seguito a trattative del 1983, due frammenti di mosaico, le teste di san Luca e

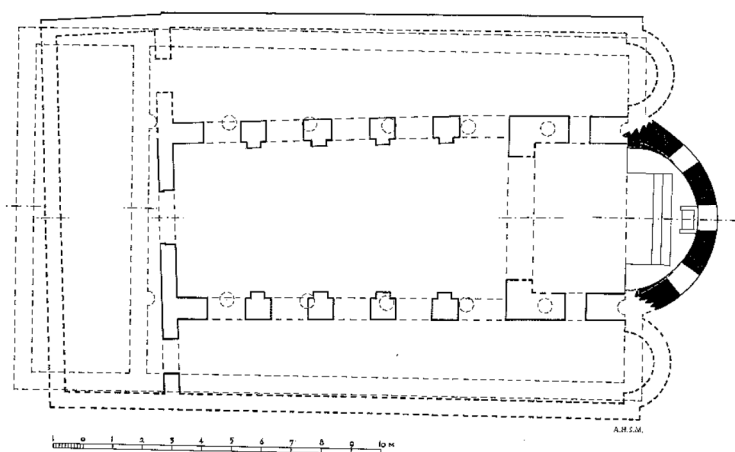


Figura 418

<sup>157</sup> *Kanakaria* significa “che accarezza il bambino”, epiteto della vergine che deriva probabilmente da un'icona, oggi scomparsa, replicata in un affresco successivamente eseguito all'esterno della chiesa, sul timpano della porta sul lato sud, su cui è conservato l'epiteto.



di san Bartolomeo, furono rimpatriati nel 1985. Le teste degli apostoli san Giacomo e san Matteo, Cristo e l'Arcangelo, asportate dalla chiesa e vendute ad un'antiquaria di Indianapolis (USA), Peg Goldberg – contro la quale la Chiesa e la Repubblica di Cipro intrapresero un'azione legale –, in seguito all'accoglimento dell'istanza da parte della Corte Americana, furono rimpatriate il 30 agosto 1991. La testa di san Taddeo venne invece rimpatriata nel settembre 1997 da Monaco di Baviera, dove era tenuta nell'appartamento dello stesso contrabbandiere Dikmen: attualmente è ancora esposta nella scatola di trasporto.

### **Cronologia**

Secondo quarto del VI secolo.

### **Iconografia**



Figura 419

Prima dello stacco a metà degli anni '70, i mosaici, già frammentari, ornavano la conca absidale (Fig. 419; Fig. 420, ricostruzione da MEGAW, HAWKINS 1977). Al centro, campeggiava la Vergine *Theotokos* assisa su un trono a lira dotato di cuscino e di suppedaneo con il bordo gemmato, entro una mandorla, con in grembo il Bambino dal volto insolitamente adulto (Fig. 422). La Vergine era fiancheggiata da due Arcangeli e da due palme, su uno sfondo aureo. Gli Arcangeli sembrano avere un ruolo formale, come

personaggi ufficiali, spettatori della teofania, grazie all'atmosfera di solennità conferita dalla mandorla.

La testa dell'Arcangelo che si è conservata appare caratterizzata da un compromesso tra visione frontale e visione di tre quarti (Fig. 423). Il personaggio è dotato di un nimbo a tessere argenteo. Dell'angelo di destra a metà degli anni Settanta era ancora visibile gran parte del braccio destro e della relativa mano aperta.

Si nota che, a differenza del resto della composizione, rigidamente frontale, il suppedaneo era raffigurato in prospettiva, a causa della sua vicinanza alla parte inferiore della mandorla.

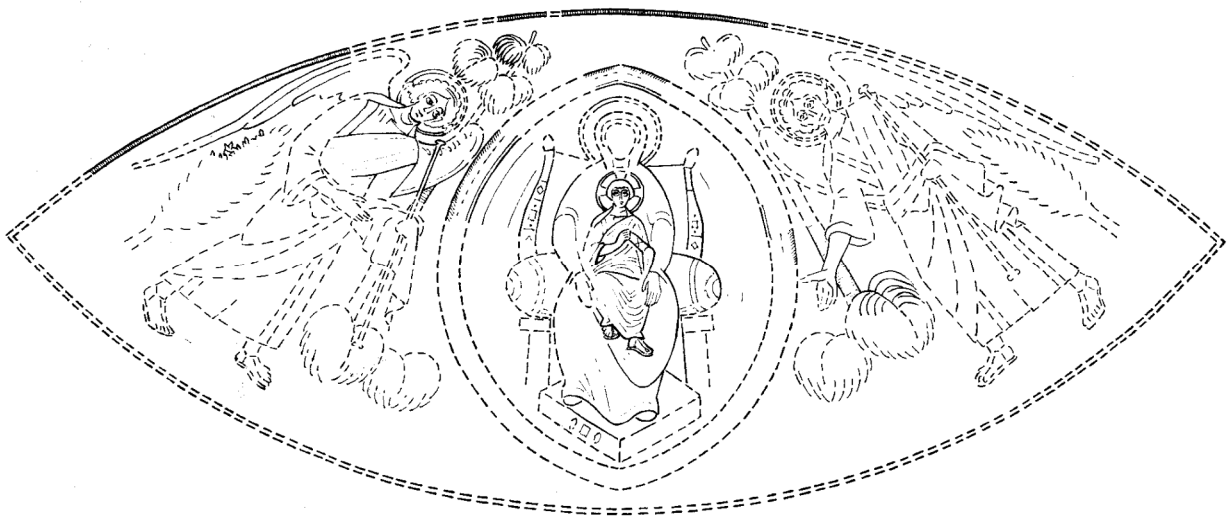


Figura 420



Figura 421

Nel sottarco absidale esternamente correva un cordone iridato, reso attraverso tessere disposte in posizione diagonale; internamente era presente un ricco motivo decorativo composto da gemme circolari e quadrangolari, da fiori stilizzati con cinque petali e da piccoli meandri (Fig. 421). Al centro dello stesso sottarco, all'interno di clipei, correivano i busti degli apostoli (Fig. 424), inferiori di due terzi rispetto al reale.

Contestualmente alle dimensioni dei clipei superstiti e alla loro posizione, si può affermare che originariamente fossero tredici. Attualmente, risulta perduto il clipeo centrale che forse conteneva una croce, come nella decorazione a clipei nell'abside della chiesa nel monastero di S. Caterina sul Sinai e nel bordo del mosaico absidale di un altro edificio di culto cipriota, la Panagia Angeloktistos, in località Kiti. Mancano inoltre altri due medaglioni sul lato sud, che dovevano presumibilmente ritrarre Pietro e Giovanni.

E' molto danneggiato il primo medaglione sul lato settentrionale dell'arco, ossia quello di Paolo, seguito da Andrea, Matteo, Giuda Taddeo, Marco e Tommaso.

Sul lato meridionale, oltre ai due clipei mancanti già citati, appaiono danneggiati quelli di Filippo e Luca, seguiti da Giacomo e Bartolomeo.

Tutti gli apostoli hanno il capo nimbo e indossano l'*himation*, al quale si sovrappone il *chiton* che forma un panneggio in corrispondenza del collo. E' interessante notare che i quattro evangelisti si distinguono poiché reggono i Vangeli, dei quali s'intravede la parte superiore: come ebbe a sottolineare Megaw, gli evangelisti non sono collocati in posizione contigua e il fatto che siano rappresentati con il Vangelo costituisce un espediente iconografico allo scopo di conferire varietà ad una serie che sarebbe potuta apparire monotona.

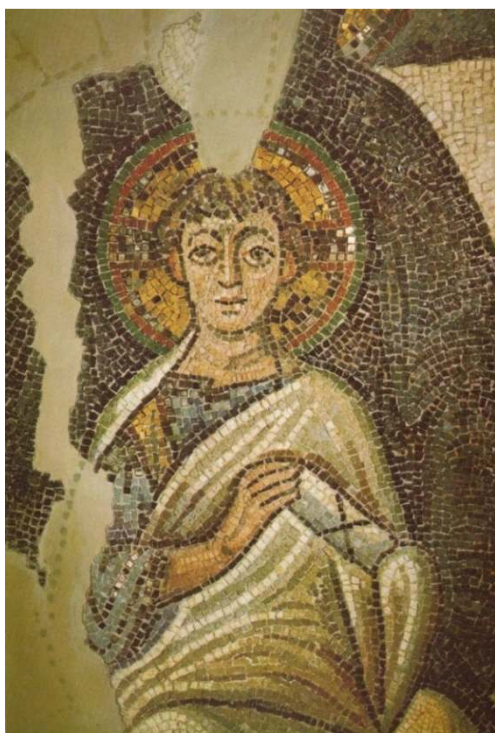


Figura 422

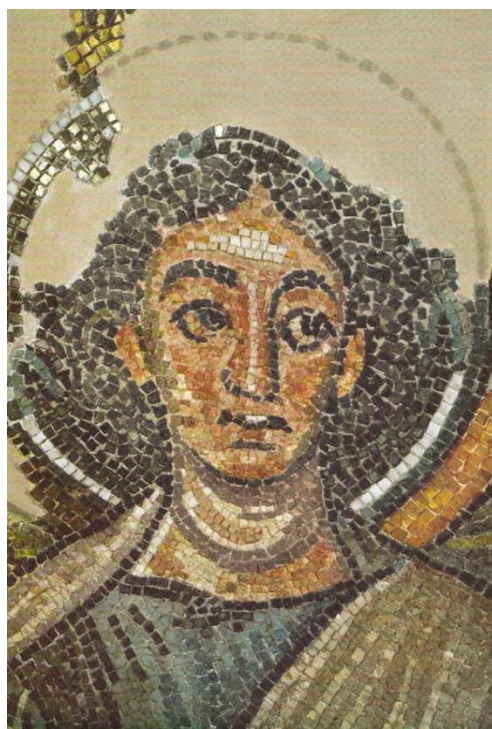


Figura 423



I clipei si stagliano su uno sfondo blu scuro e sono raccordati tra loro da lussureggianti girali d'acanto. Il colore dello sfondo accomuna i medaglioni ciprioti a quelli dell'arco di accesso del presbiterio di San Vitale, delle sante della Basilica Eufрасiana di Parenzo e della Cappella Arcivescovile, mentre li differenzia da quelli della corposa serie del monastero di S. Caterina sul Sinai, che sono disposti su una superficie aurea.

Approfondendo ulteriormente i confronti, la decorazione vegetale ad acanto è cromaticamente e compositivamente simile all'ornamentazione di raccordo tra i clipei di S. Vitale, risultando quindi più articolata rispetto ai piccoli elementi stilizzati che separano i medaglioni del Sinai, collocati lungo il bordo inferiore del catino absidale.

A Lythrankomi l'iscrizione relativa ad ogni apostolo è compresa all'interno del clipeo: le lettere sono collocate verticalmente, a destra e a sinistra delle teste, analogamente ai mosaici di S. Caterina sul Sinai, mentre a S. Vitale, nella Cappella Arcivescovile e nella Basilica Eufрасiana i nomi sono riportati orizzontalmente. Tale aspetto, come hanno evidenziato Megaw e Hawkins, non dipende tanto dall'esiguo spazio a disposizione, ma è frutto di un'usanza siriana.

Come anticipato, il clipeo contenente il busto di Paolo che era posto alla sommità del lato nord, in posizione simmetrica rispetto al clipeo contenente Pietro, è gravemente danneggiato. Si sono conservate poche tessere del fondo al di sopra delle spalle, mentre ciò che resta della fronte corrugata e della barba scura e appuntita ci conferma l'identificazione con l'apostolo folgorato sulla via di Damasco.

Il secondo ritratto sul lato settentrionale è quello di Andrea (fig. 425), del quale si riconoscono gli occhi azzurri e la tipica capigliatura canuta, ispida e scomposta, discriminata al centro del capo, protesa a colmare gran parte dello spazio del nimbo.

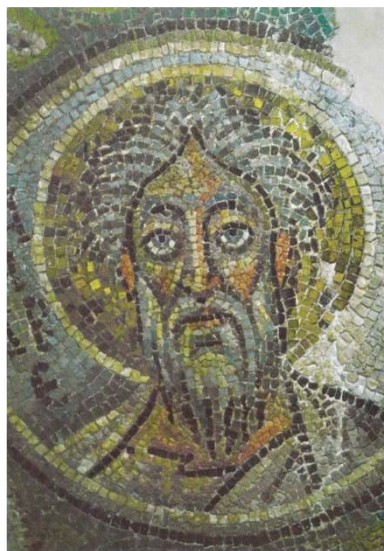


Figura 426

Contiene il ritratto di Filippo il terzo medaglione del lato meridionale: del busto del personaggio si conserva poco meno di quella metà che era stata protetta dall'arco di sostegno del XII secolo. Il volto dell'apostolo presenta occhi di colore chiaro, fronte corrugata, barba appuntita, ed è incorniciato da una capigliatura scura.

Facendo eccezione per un esiguo numero di tessere staccatesi e perdute in prossimità dell'orecchio sinistro e di parte del nimbo al di sotto di questo, risulta sostanzialmente integro il terzo clipeo a partire dalla sommità del lato settentrionale: si tratta di quello dell'evangelista Matteo (Fig. 426), caratterizzato da occhi resi a tessere color verde oliva, e da una capigliatura scura, fitta e corta, con una piccola frangia. Egli regge il proprio Vangelo in forma di *codex*, del quale si intravede solamente la parte superiore.

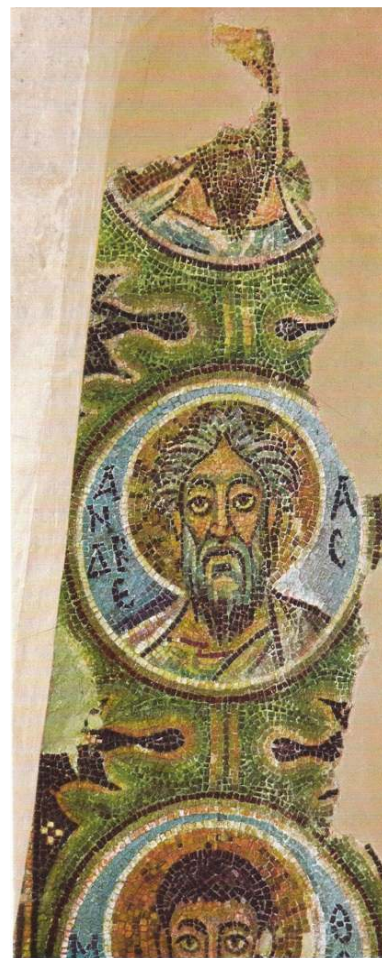


Figura 424

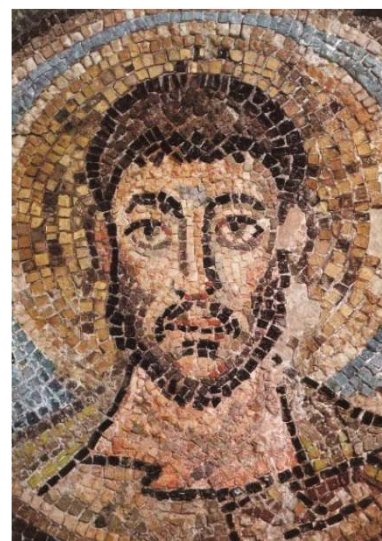


Figura 425



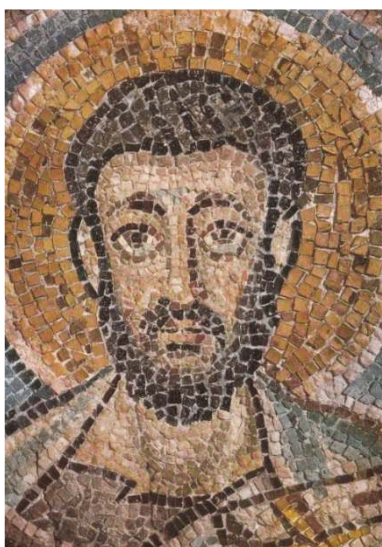


Figura 427

Il ritratto contenuto nel quarto medaglione dalla sommità della parte meridionale dell'arco è quello dell'evangelista Luca, di cui è andata perduta una buona parte sul lato sinistro, sebbene si sia conservato abbastanza bene in volto. Si rilevano irregolarità nei cerchi concentrici descritti dalle tessere auree del nimbo. La capigliatura, i baffi e la barba corta sono scuri e la fronte accigliata è attraversata da una linea di ricci; come Matteo, anche Luca ha le iridi color verde oliva.

E' iconograficamente e cromaticamente simile al ritratto di Matteo quello di Giuda Taddeo, posto nel quarto medaglione settentrionale, che fortunatamente ci è giunto integro; l'apostolo ha la barba poco folta che si divide al di sotto del mento, e porta i capelli che recedono al di sopra della fronte.

Del quinto clipeo a partire dalla sommità del lato meridionale dell'arco, contenente il busto di Giacomo, non si conserva più la parte del bordo che non era protetta dall'arco di sostegno medievale; inoltre, si è persa qualche tessera del nimbo dell'apostolo che presenta folti capelli e barba arrotondata sul mento (Fig. 430).

Il quinto medaglione sul lato settentrionale è intatto e include il ritratto dell'evangelista Marco (Fig. 427), rappresentato con la testa ampia, i capelli scuri e la barba folta.

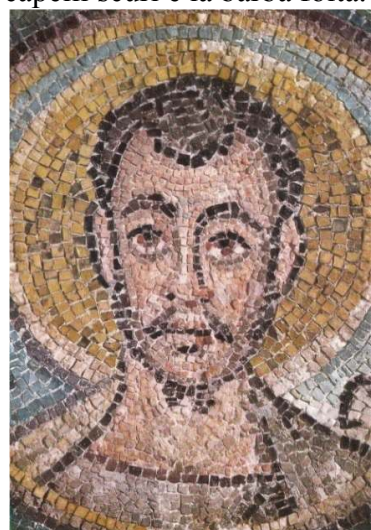


Figura 429

L'ultimo clipeo del lato meridionale è privo di una porzione del bordo nella parte interna: il danneggiamento ha coinvolto anche la seconda e la terza lettera del nome di Bartolomeo; l'apostolo ha la testa piccola, la barba che termina in due piccole punte ed una capigliatura scura che recede in corrispondenza delle tempie, lasciando una ciocca al centro.

E' integro il clipeo di Tommaso (Fig. 428), l'ultimo del lato settentrionale: l'apostolo ha tratti somatici giovanili, porta la barba e ha un accenno di baffi alle estremità superiori della bocca.

Dal punto di vista esecutivo, e soprattutto cromatico, la serie dei clipei, nel suo insieme, doveva apparire sistematica. Se si riscontra una certa ripetitività nei ritratti di Matteo, Giuda (Fig. 429). Taddeo e Tommaso sul lato nord dell'arco, tuttavia Tommaso si distingue per l'ombreggiatura pesante,

caratteristica che è invece comune ai quattro ritratti meridionali.

Stilisticamente le teste degli Apostoli, resi frontalmente, appaiono più espressive rispetto alla testa di Cristo Bambino e a quella dell'Angelo. I volti appaiono di piccole dimensioni ed, essendo state impiegate tessere in proporzione larghe, il mosaicista ha ridotto i lineamenti a formule tecnicamente semplici, elementari, che dimostrano tuttavia un certo virtuosismo.

I colori sono intensi, le figure corpose e la resa "impressionistica": c'è un richiamo alla tradizione secolare del ritratto realistico anteriore all'epoca giustiniana.

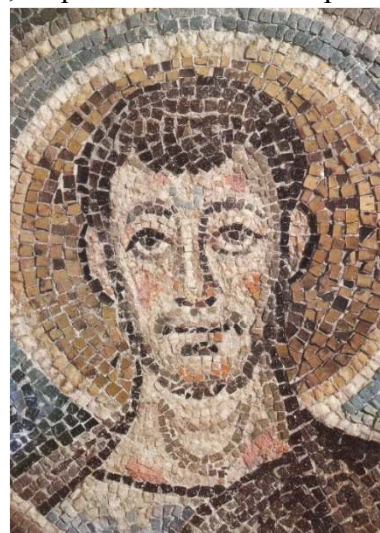


Figura 428

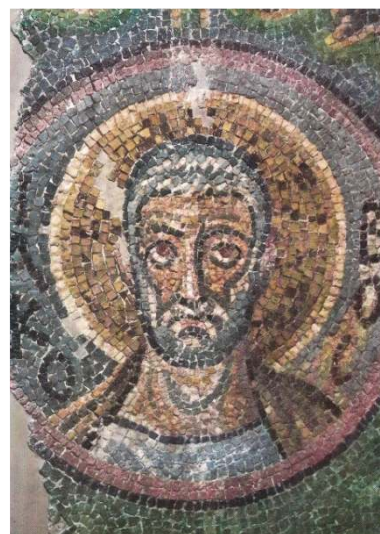


Figura 430

## **Iconologia**

La Vergine è raffigurata come *Theotokos*, secondo l'iconografia permessa dopo il Concilio di Efeso del 431, che persistette anche in epoca giustiniana.

Padre Stephanou ha evidenziato un legame tra il mosaico di Lythragkomi e un passo dell'Apocalisse in cui si riconosce alla Vergine il diritto di essere ritratta all'interno di una mandorla, in quanto si parla di una *donna ammantata di sole*. Il dogma dell'Incarnazione viene quindi dichiarato qui in termini apocalittici. Il rotolo retto da Cristo rappresenta proprio il libro dell'Apocalisse e, sempre in chiave apocalittica, i dodici Apostoli, quali testimoni di Cristo e della Vergine, corrisponderebbero, in funzione compositiva, alla "corona di dodici stelle" citata nel testo giovanneo. Lo stesso rotolo dell'Apocalisse, con in più i sette sigilli, tra l'altro, è retto da Cristo nel catino absidale di S. Vitale. La mandorla nella quale è inserita la Vergine è una sorta di clipeo, simile ai medaglioni entro i quali sono rappresentati i busti degli Apostoli.

## **Maestranze**

Lo stile dei mosaici rivela l'opera di maestranze legate a tendenze sia ellenistiche sia costantinopolitane. Diversi studiosi hanno ipotizzato che tali mosaici siano stati realizzati da maestranze di origine siriana (Galassi, Lazarev, Matthiae e Megaw).

## **Committenza**

Non ci sono fonti che riportino indizi relativi alla committenza dei mosaici.

## **Iscrizioni**

All'interno dei clipei contenenti i ritratti degli apostoli:

ΠΑΥΛΟΣ

ΑΝΔΡΕΑΣ

ΜΑΤΘΕΟΣ

ΘΑΔΔΕΟΣ

ΜΑΡΚΟΣ

ΘΩΜΑΣ

ΦΙΛΙΠΠΟΣ

ΛΟΥΚΑΣ

ΙΑΚΩΒΟΣ

ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟΣ

## **Strati di sottofondo**

Il sottofondo è costituito da un solo strato di malta sul quale il mosaicista allettò direttamente le tessere. Sulla calce, prima di inserire le tessere, venne applicato uno strato di colore, corrispondente al soggetto da realizzare, visibile laddove mancano le tessere.

## **Tessere**

Il mosaico appare eseguito attraverso una tecnica piuttosto semplice. I contorni appaiono marcati. Le tessere più grandi arrivano a misurare tra i 10 e gli 8 millimetri di lato, mentre le più piccole 4 millimetri.

Sono impiegati marmi di diversi colori (marmo del Proconneso bianco e grigio, marmo giallo, pietra giallo opaco), con una predominanza di tessere in pasta vitrea che presentano da tre e cinque sfumature dei fondamentali colori, escluso il rosso che presenta un unico tono profondo, misto a tessere vitree viola-bruno.

Talvolta, per ottenere un effetto di gradazione dei toni, vengono alternati due colori nel medesimo filare di tessere.

Per la resa del rosso terra e del rosso brillante sono state utilizzate tessere di marmo bianco colorate con terre rosse, espediente utilizzato anche nel mosaico di Kiti.

Si nota una generale prevalenza di tessere verdi.

Non sono impiegate tessere né di madreperla né di ceramica.

### **Stato di conservazione e restauri**

**1952-1966:** furono condotti lavori preliminari di pulitura e di consolidamento dei mosaici, da parte del Dipartimento delle Antichità del governo di Cipro e in particolare da E. Markou e K. Georghiou. Hawkins, in collaborazione con il Byzantine Institute of Dumbarton Oaks, portò avanti i lavori di conservazione del mosaico, in occasione di tre visite a Cipro, nel 1952, nel 1961 e nel 1966, e li completò nel 1970.

Vennero eseguite integrazioni ad intonaco nelle parti di mosaico lacunose.

Durante i lavori di consolidamento e di pulitura, alcune tessere caddero, ma vennero riallettate nella loro collocazione originaria. In tale occasione non furono riconosciuti interventi di restauro precedenti.

Si riscontrò il distacco della cartellina nelle tessere d'oro e d'argento che conseguentemente apparivano scure e prive di luminosità. Si notò anche la perdita di colore nelle tessere di pietra o di marmo originariamente dipinte per ottenere colori diversamente non disponibili.



Figura 431



Figura 432

### **Bibliografia**

GALASSI 1954; MEGAW 1963; MATTHIAE 1972; SACOPOULO 1975; MEGAW 1985; MEGAW, HAWKINS 1977; MICHAELIDES 1998; ZANOTTO 2007, p. 493; CHOTZAKOGLU 2009.



### III.11.2 KITI, PANAGIA ANGELOKTISTOS

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Diocesi Metropolitana di Kition.

**Localizzazione:** Cipro, Larnaka, Kiti, via Arcivescovo Cipriano (Fig. 433-434)

Coordinata x: 33° 57' 05"

Coordinata y: 34° 84' 76"

**Note storiche:** il villaggio di Kiti è situato sulla costa meridionale di Cipro, a 12 chilometri dalla città di Larnaka e dall'antico centro di Kition. L'attuale chiesa a cupola risale all'XI-XII secolo, eretta sui resti di una basilica paleocristiana a tre navate. La basilica di V secolo aveva il tetto di legno e venne probabilmente danneggiata da un incendio. Le prime ricostruzioni devono risalire al VI secolo. Della basilica originale restano il *synthronon* semi-circolare, tuttora esistente dietro l'altare, il catino absidale e pochi altri elementi architettonici incorporati nell'edificio di culto attuale. Originariamente, la conca absidale doveva essere priva di decorazione musiva: essa venne aggiunta in occasione dei lavori di



Figura 433

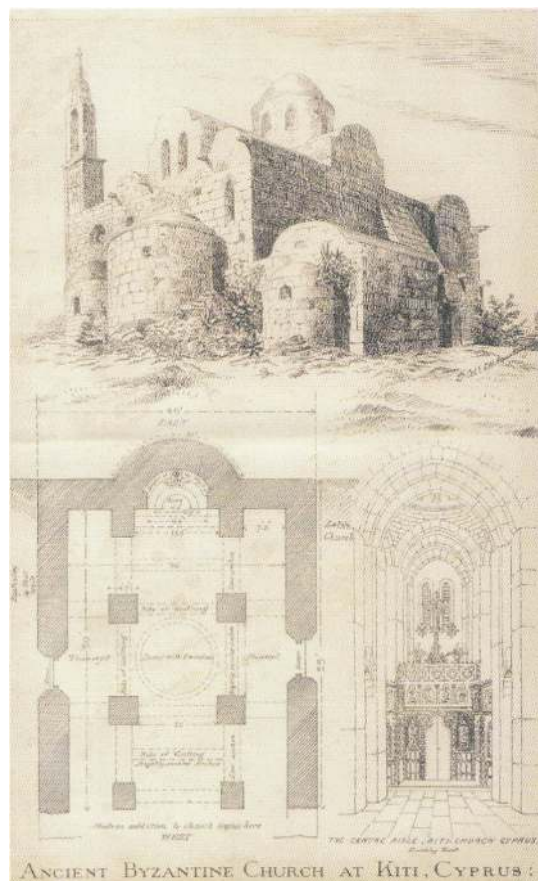


Figura 434

ripristino successivi all'incendio.

Tale mosaico è il più completo dei mosaici absidali di Cipro.

Nel 1955, il Dipartimento delle Antichità di Cipro demolì la torre campanaria costruita nei primi anni del XX secolo, per costruirne una più piccola presso l'entrata meridionale.

**Cronologia:** seconda metà del VI secolo

#### **Iconografia**

Al centro del catino absidale, su uno sfondo aureo, campeggia la Vergine con il Bambino, fra gli arcangeli Michele e Gabriele (Fig. 435). Cristo indossa una vesta aurea e ha il capo nimbo: la croce del nimbo è resa quasi a riprodurre tre sezioni di pali di legno; nella mano sinistra regge un rotolo, mentre con la destra benedice.

La Vergine indossa una veste di porpora scuro ed un *maphorion* rosso (Fig. 436); è inoltre ritratta in atteggiamento sciolto, con la gamba destra leggermente scostata; è stante su un sontuoso suppedaneo che interrompe il bordo geometrico inferiore del catino absidale, conferendo l'impressione di avanzare verso gli spettatori; tale suppedaneo pare levitare davanti al muro dell'abside.



A sinistra della Vergine, l'arcangelo Gabriele procede verso di lei, a passo ampio e deciso, e con uno sguardo serio, richiamando il proprio ruolo nell'Annunciazione. Nella mano sinistra regge un'asta e nella sinistra un globo blu sormontato da una piccola croce aurea.



Figura 435

A destra della *Theotokos* si colloca l'Arcangelo Michele, purtroppo in gran parte frammentario: nonostante la notevole lacuna, si percepisce che la sua figura doveva essere più statica rispetto a quella di Gabriele; come quest'ultimo, regge asta e globo, e ha i capelli biondi ornati da una piccola fascia; il suo volto è abbellito da occhi di un blu profondo (Fig. 437).

Gli Arcangeli sono classicamente rappresentati come filosofi; presentano inoltre ali di pavone (Fig. 439), simbolo di immortalità, come quelli del Sinai. Le loro vesti gonfiate dal vento e il passo deciso danno l'impressione di un movimento vigoroso (LAZAREV 1966, p. 74).



Figura 436

Il bordo inferiore del catino absidale, parzialmente coperto dal *suppedaneum* della Vergine, è costituito da una cornice a denti di sega rossi e bianchi, sormontata da un motivo iterato di quattro gigli bianchi trilobati su sfondo rosso, che si irradiano dal bottone di un fiore quadripetalo verde, alternati ad un motivo circolare: un motivo simile ricorre sia nella decorazione musiva del vano sud-ovest di S. Sofia a Costantinopoli, attribuibile all'epoca di Giustino II, sia nel mosaico del monastero di S. Caterina sul Sinai.





Figura 437

L'intradosso dell'arco è ornato da una decorazione fitomorfa e zoomorfa tripartita caratterizzata da una grande ricchezza coloristica, che si ripete identica e simmetrica nei due lati: dal fondo allo zenit, si susseguono un tripode trapezoidale da cui spuntano rigogliose foglie d'acanto; dalle foglie emerge un vaso di alabastro (*fons vitae*) ornato da motivi geometrici, verso la cui bocca sono rivolte due anatre affrontate.

Il secondo motivo è costituito da un altro vaso di alabastro circondato da foglie di acanto, con due parrocchetti dal collare affrontati, tipici dell'arte sasanide.

Nel terzo ed ultimo motivo, al posto dei volatili si riconoscono i "busti" di due cervi, le cui corna sostengono un clipeo contenente una croce greca da cui si dipartono quattro raggi di luce. Tale clipeo è collocato allo zenit dell'intradosso (Fig. 438).

Da questo motivo appare forte il legame con la tradizione ellenistica.

Cristo bambino appare come un fanciullo, piuttosto che come un infante. E' vestito d'oro, meno formalmente rispetto a Lythrankomi: ha il volto realistico, e lo sguardo obliquo. Attraverso la disposizione delle tessere viene resa bene la tridimensionalità della mano destra.

Per quanto riguarda la Vergine, il suo volto eburneo è caratterizzato da uno sguardo fisso ed astratto.



Figura 438



## **Iconologia**

La Vergine, essendo collocata metaforicamente tra il Cielo e la Terra, appare come l'intermediaria tra Dio e i fedeli, come una "scala" attraverso la quale discende Dio.

I globi con croci retti dagli Arcangeli sono l'emblema del dominio di Cristo sul mondo, mentre le loro ali di pavone simboleggiano l'immortalità.

L'epiteto HAGIA riferito alla Vergine è stato ricondotto alla presenza di una forte comunità di Monofisiti a Cipro nel VI secolo. Ella è rappresentata secondo l'iconografia dell'*Hodigitria*, ossia nell'atto di tenere il Bambino nella mano sinistra e di indicarlo (ὁδηγέω = fare da guida), con la destra. Tale nome viene da quello del Monastero di Hodegon a Costantinopoli.

La decorazione dell'intradosso ha carattere simbolico: rappresenta la pace paradisiaca raggiungibile attraverso il messaggio di salvezza di Cristo, espresso qui attraverso la scena del catino absidale, ma anche dal clipeo con croce al centro dell'intradosso e dall'acqua che sgorga dalle *fontes vitae*.



Figura 439

Il tripode potrebbe richiamare la Trinità, mentre le teste di cervo consentono di fare un collegamento al Salmo XLII.

## **Committenza**

Non ci sono fonti che riportino indizi relativi alla committenza dei mosaici.

## **Maestranze**

Possibile provenienza costantinopolitana.

## **Iscrizioni**

Al di sopra del nimbo della Vergine:  
+ HAGIA + MAPIA +

A destra dell'Arcangelo Michele:  
MIXAHA

A sinistra dell'Arcangelo Gabriele:  
ΓΑΒΡΗΗΛ

### **Strati di sottofondo**

Le tre figure della Vergine e degli Arcangeli sono collocate in tre zone separate di intonaco.

### **Tessere**

Per i volti, sono state impiegate tessere naturali. Lo sfondo e la veste di Cristo Bambino sono resi a tessere d'oro. I nimbi degli arcangeli e i bordi di quelli della Vergine e del Bambino sono in tessere d'argento.

Si è rilevato che le dimensioni delle tessere dello sfondo e delle vesti sono quattro volte più grandi rispetto a quelle impiegate per i volti e per le parti scoperte del corpo.

I volti di tutti i personaggi della teofania, sono resi attraverso piccole tessere di marmo sagomate e collocate in contorni concentrici che corrispondono alla gradazioni di colore e al senso del rilievo. Il medesimo procedimento è adoperato anche per le teste degli Arcangeli, ma anche nelle mani e nei piedi. Questa tecnica si rileva anche nelle teste del mosaico della Rotonda di Salonico – sebbene qui siano più grandi – e in quelle della conca absidale di S. Vitale.

Il livello di esecuzione appare alto, ma è evidente una grave carenza di materiale, considerando il largo uso di tessere marmoree colorate non solo per il rosso, ma anche per il giallo, per il bruno e per il nero.

### **Interventi di restauro**

**Anni '50:** vennero condotti ampi lavori di restauro dopo la Seconda guerra mondiale, a cura del Dipartimento delle Antichità di Cipro, con il contributo degli abitanti, e del Vescovo di Kition.

Fu Hawkins a restituire all'abito l'originale color porpora, ritoccando le tessere bianche con il colore rosso.

**2009-2011:** lavori di conservazione intrapresi dal Dipartimento delle Antichità nella chiesa principale e nelle cappelle laterali.

### **Bibliografia**

MEGAW, STYLIANOU 1963; LAZAREV 1966; MATTHIAE 1972, pp. 264-265; MEGAW 1985; MICHAELIDES 1992; STYLIANOU 1997; CANUTI 2007, p. 487; FISCHER 2007; FOULIAS 2012; ZÁNYI *et al.* 2007; FOURLAS 2012, pp. 242-244.

### III.11.3 KOURION – CATTEDRALE (MOSAICI FRAMMENTARI)

**Condizione giuridica:** proprietà del Dipartimento delle Antichità della Repubblica di Cipro

**Localizzazione dei resti della basilica:** Cipro, Lemesos, scavi archeologici di Kourion (Fig. 440)

Coordinata x: 32° 88' 66"

Coordinata y: 34° 66' 51"

**Localizzazione dei mosaici:** Cipro, Episkopi (Lemesos), Museo Archeologico

Coordinata x: 32° 89' 71"

Coordinata y: 34° 66' 97"

#### **Note storiche**

Presso Kourion, sito archeologico localizzato lungo la costa meridionale dell'isola di Cipro, negli anni '30, '50 e '70 del Novecento, sono stati scavati i resti di una basilica episcopale, costruita nella prima metà del V secolo sui resti di un precedente tempio romano, distrutto in seguito al terremoto del 365. Essa divenne il centro di un notevole complesso che includeva anche un battistero. Tale edificio di culto fu il centro dell'amministrazione ecclesiastica di Cipro, fino al suo abbandono e alla sua distruzione nel VII secolo.



Figura 440

**Cronologia:** fine VI secolo (mosaici).

#### **Iconografia**

Nella campagna di scavo degli anni '50, sono stati trovati alcuni frammenti di mosaico parietale, sul muro di una nicchia, in una cappella lungo il lato orientale, che doveva fungere da *diakonikon*. Nella parte inferiore del muro si sono riconosciuti i resti di due figure maschili, frontali, dotate di asta (Fig. 441, 442: ricostruzione da MEGAW 2008). Probabilmente, erano i santi titolari della cappella.

Il frammento più consistente è quello della figura a Nord, purtroppo acefala e priva delle spalle. Su sfondo bianco, indossa un pallio candido con sfumature rosa e brune e una tunica con maniche lunghe blu scuro. La mano destra è aperta, probabilmente in segno



Figura 441



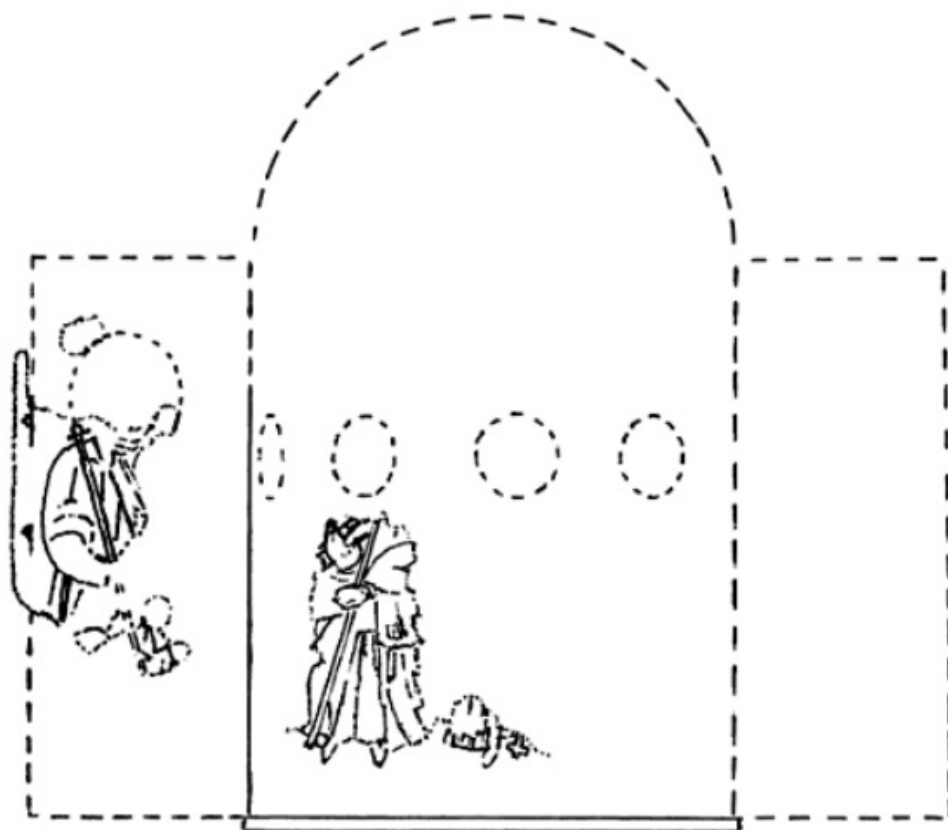


Figura 442

di acclamazione verso la teofania che doveva trovarsi nel catino absidale dell'edificio di culto, andato perduto.

Sul muro orientale della nicchia orientata verso Nord, è stato trovato un altro frammento di figura di proporzioni simili a quelle delle precedenti, ritratta di tre quarti, interpretata come un Arcangelo senza ali, con clamide ombreggiata di blu, fermata sulla spalla destra da una fibula, con sopra una tunica bruno chiaro e giallo e una cintura per la spada rossa. Questo abbigliamento militare è tipico delle figurazioni degli Arcangeli.

Con la mano sinistra impugna uno scettro con terminazione sferica, del tutto simile a quello retto dagli Arcangeli nella Panagia Angeloktistos a Kiti. La posa di tali figure richiama anche quella degli arcangeli Michele e Gabriele, collocati nel secondo registro a partire dal basso dell'arco trionfale di S. Apollinare in Classe a Ravenna.

Entro i lacerti di un nimbo blu si riconosce una piccola parte di volto imberbe reso attraverso tessere di marmo rosa.

Sono state inoltre ritrovate tessere vetrose, unitamente ad una grande quantità di tessere di madreperla di varie dimensioni (quadrato, ovali, a forma di foglia...): secondo Megaw, questi frammenti appartenevano ad un tipo di decorazione non figurativa, forse vegetale, probabilmente attribuibile al V secolo e dunque precedente a quella del catino absidale.

Non si sono trovate invece tessere auree, probabilmente depredate quando l'edificio di culto venne abbandonato.

### **Bibliografia**

MEGAW 1976; MEGAW 1985, pp. 192-195; MEGAW 2008.

### III.12 COSTANTINOPOLI

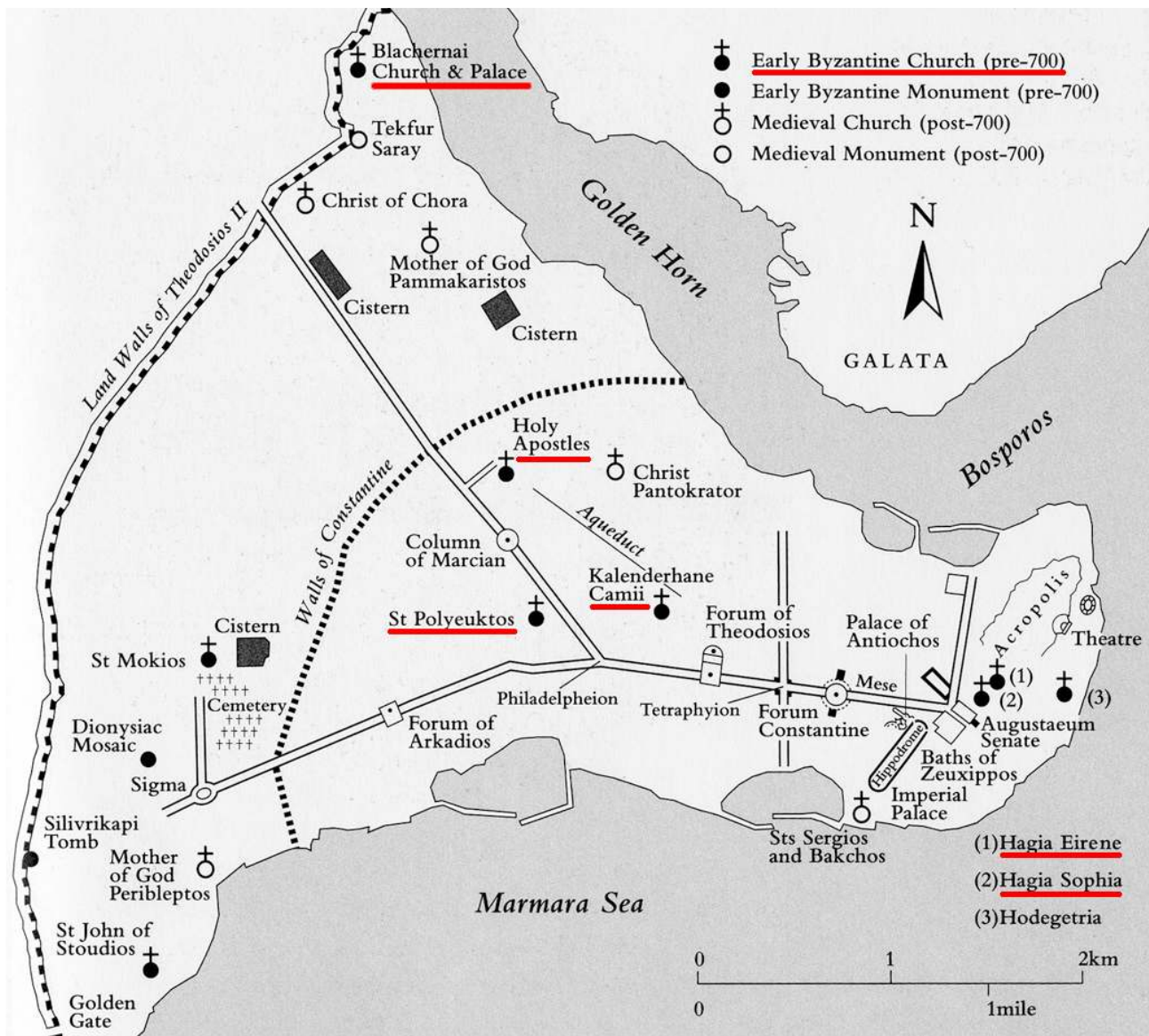


Figura 443

#### III.12.1 MOSAICI FRAMMENTARI E SCOMPARI

Com'è noto, sono davvero esigue le rilevanzze musive tuttora sopravvissute a Costantinopoli attribuibili al periodo precedente la controversia iconoclasta (730-843).

Ai fini degli studi iconografici e iconologici, tuttavia, non sono da trascurare, anzi risultano molto interessanti, i dati sulle decorazioni musive scomparse della capitale d'Oriente ricavabili dalle fonti, sebbene queste ultime non siano tuttavia in grado di far completamente luce sull'oscura *facies* figurativa della Costantinopoli di V e VI secolo.

#### MONASTERO DELLE BLACHERNE (MOSAICI SCOMPARI)

Laddove oggi si trova la piccola chiesa ortodossa *Θεοτόκος τῶν Βλαχερνῶν* (S. Maria delle Blacherne, coordinate 41°02'16" N; 28°56'38" E), fino al 1434 si trovava un santuario con la medesima intitolazione. Nell'oratorio annesso a tale edificio doveva trovarsi una raffigurazione, verosimilmente musiva, risalente al 473, con la Vergine in trono e ai lati l'imperatore Leone I, la

moglie Verina con in braccio Leone, figlio di Ariadne e Zenone, e la loro figlioletta Ariadne (Fig. 444 – ricostruzione Sotira).



Figura 444

Inoltre, nella sala d'oro del Grande Palazzo Imperiale (*chrysotriclinios*), al di sopra del trono dell'imperatore, era presente un mosaico della fine del VI secolo, raffigurante Cristo in gloria, come dominatore dell'impero cristiano, probabilmente del tutto simile a quello rappresentato nel catino absidale della basilica di S. Vitale a Ravenna: quando l'imperatore sedeva in trono, nella medesima posizione di Cristo, appariva come una sorta di proiezione terrena della divinità. Sul lato opposto, al di sopra dell'entrata, doveva trovarsi un ritratto della Vergine con la simbolica funzione di "porta divina".

### **Bibliografia**

LAZAREV 1967, p. 67 e ivi bibliografia; MANGO 1972, p. 184; MEGAW, HAWKINS 1977, pp. 62-63; GRABAR 1984, p. 29; ANDALORO 1994, p. 406; CONCINA 2002, p. 33.

\*\*\*\*\*



## CHIESA DI S. POLIEUCTO (ESIGUI LACERTI MUSIVI)

**Condizione giuridica:** proprietà della Repubblica di Turchia (Ministero della Cultura e del Turismo Turco).

### Localizzazione

Turchia, Istanbul, Saraçane Parkı (Fig. 445)

41°00'53" N

28°57'20" E

L'edificio di culto, i cui resti, in grave stato di abbandono e di degrado, sono visibili a pochi chilometri a sud dell'acquedotto di Valente, risale agli anni compresi tra il 523 e il 527, e venne commissionato dalla principessa Anicia Giuliana, nipote di Valentiniano III, già committente del manoscritto Dioscoride di Vienna. L'edificio di culto è ignorato completamente da Procopio nel *De Aedificiis*, in quanto egli, com'è noto, aveva messo in rilievo soltanto l'attività edilizia giustiniana.

La chiesa venne abbandonata nell'XI secolo, e successivamente subì pesanti spogli, soprattutto in concomitanza con la IV crociata, da parte dei veneziani.

Sorgeva lungo la *Mese*, ossia la via principale di Costantinopoli ed era una basilica a tre navate, con abside orientata verso Est, ed atrio sul lato occidentale, delle dimensioni di circa la metà rispetto alla basilica vera e propria; era inoltre dotata di narteca; aveva due file di colonne e gallerie (Fig. 446). Probabilmente presentava una cupola. Sul lato settentrionale sorgeva probabilmente un battistero.

Architettonicamente, in base ai rilievi di Harrison, doveva essere simile alla chiesa di S. Irene, di epoca giustiniana e dunque successiva.

Presso S. Polieucto si sono rinvenuti parecchi lacerti di superficie musiva con la malta di allettamento e tessere isolate che suggeriscono che il catino absidale e le volte dell'edificio dovevano

essere ricoperte di preziosi mosaici. Nonostante i resti dei mosaici parietali si trovino nell'irrimediabile condizione di materia informe, è certo che, in base alle strutture e alle decorazioni superstiti, non solo musive, ma anche e soprattutto scultoree in marmi policromi, la committente non risparmiò e che l'impresa di S. Polyeucto dovette essere davvero straordinaria (Fig. 447), tale da giustificare i versi dell'ignoto poeta dell'epigramma

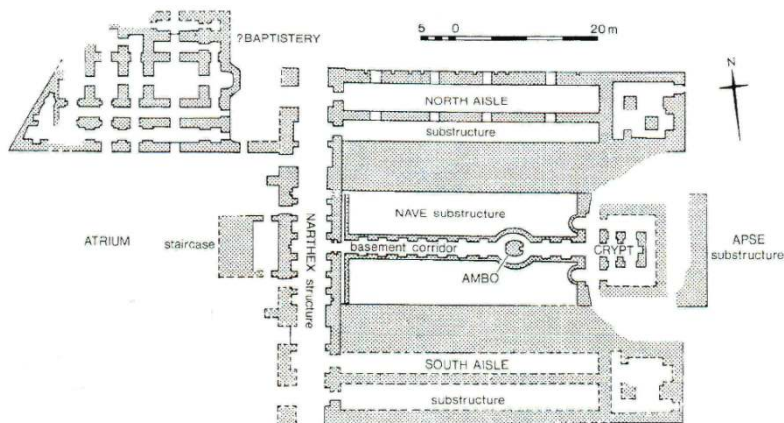


Figura 446

che si svolgeva sui muri e sui fregi dell'edificio (di cui restano parti frammentarie conservate al Museo Archeologico di Istanbul):

Τίς γάρ 'Ιουλιανήν οὐκ ἔκλυεν, ὅττι καί αὐτοὺς  
εὐκαμάτοις ἔργοισιν ἐοὺς φαίδρυνε τοκήας,  
εὐσεβίης ἀλέγουσα; Μόνη δ' ἰδρῶτι δικαίῳ



Figura 445

ἄξιον οἶκον ἔτευξεν ἀειζῶν Πολυεύκτω.  
[...] γραφίδων ἱερῶν... μέγα θαῦμα.

*Chi ignora che Giuliana, mediante le sue opere ammirevoli,  
ha fatto brillare di nuovo splendore anche i suoi genitori, essa, la pia?  
A prezzo di giusti sudori, sola, essa ha costruito  
a Polyeucto immortale una degna dimora.  
...grande meraviglia di sacre pitture...  
(Antologia Palatina, I, 10, vv. 14-17; 70-71).*



Figura 447

Le tessere rinvenute sono prevalentemente di pasta vitrea, oro e argento, unitamente ad altre in marmo, pietra e terracotta. Delle migliaia di frammenti recuperate solo 35 sono attribuibili a figure: alcuni appartengono probabilmente a vesti, ma in massima parte si tratta di decorazioni geometriche, con una prevalenza di tessere blu e verdi. In particolare, l'alta percentuale di tessere d'oro rinvenute nell'area absidale testimonia la presenza di un mosaico a fondo oro. Inoltre, un frammento rinvenuto nella stessa zona, che riproduce probabilmente la parte inferiore di un volto maschile, con mento, barba e bocca, quasi a grandezza naturale (Fig. 448, 449).

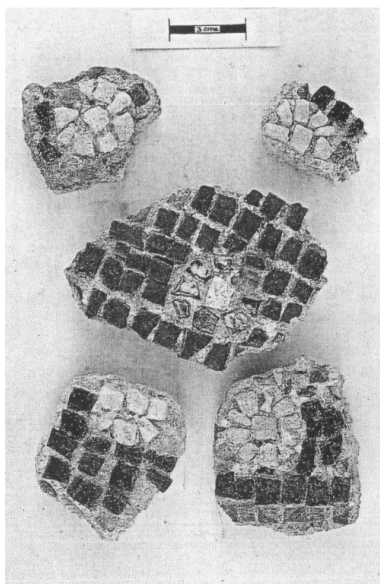


Figura 448

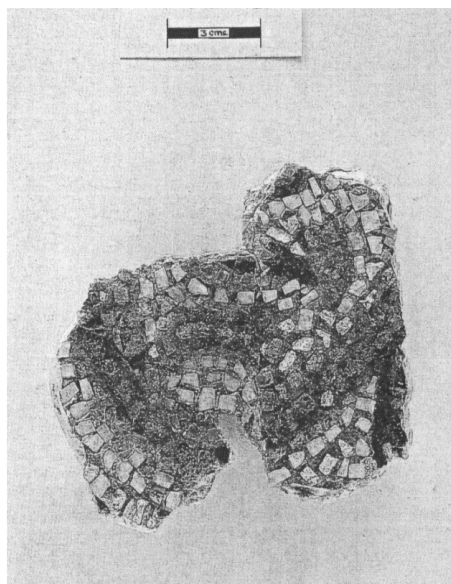


Figura 449

### **Bibliografia**

MANGO, ŠEVČENKO 1961; CAPIZZI 1968; HARRISON 1985; HARRISON 1989; ANDALORO 1994, p. 407; CAPIZZI 1997; ANDALORO 2006, p. 45; RUSSO 2008, pp. 72-78.

\*\*\*\*\*



## CHIESA DELLA THEOTOKOS KYRIOTISSA (ATTUALE KALENDERHANE CAMII)

**Condizione giuridica:** proprietà della comunità islamica di Istanbul.

### **Localizzazione edificio**

Turchia, Istanbul, 16 Mart Şehitleri Caddesi, Saraçane

41°00'46" N

28°57'38" E

### **Localizzazione frammento musivo**

Turchia, İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Alemdar Cad. Osman Hamdi Bey Yokuşu Sk, 34122, Sultanahmet / Fatih.

41°01'17" N

28°98'13" E

### **Note storiche**

L'attuale Moschea Kalenderhane sorge a poca distanza dall'acquedotto di Valente. L'edificio di culto, dedicato alla Vergine Kyriotissa, venne più volte costruito e ricostruito tra il VI e il XII secolo, per essere poi trasformato in moschea dopo la conquista del 1453.

Ha la pianta cruciforme tipica delle chiese bizantine dell'epoca ed è ornata di lastre di marmo.

Da qui, in particolare dalla *prothesis*, proviene un mosaico frammentario ritrovato nel 1969, e attualmente conservato presso il Museo Archeologico di Istanbul.

Esso doveva far parte di un ciclo cristologico attribuito all'epoca di Giustino II (565-578).

**Cronologia:** 565-578.

### **Iconografia**

Si tratta di un pannello di circa 130 cm di lato, che contiene una scena di *Hypapante*, ossia la presentazione al tempio: a sinistra compare la Vergine stante, con una veste scura e il capo circondato da un nimbo aureo bordato di rosso. Essa porge Cristo Bambino a san Simeone, collocato a destra. Il piccolo Cristo indossa una veste dorata che sembra confondersi con lo sfondo aureo frammentario e ha il nimbo profilato di verde (Fig. 450).

Il santo porta tunica e mantello a tratti chiari e a tratti scuri e protende le mani velate verso Cristo. È visibile la traccia del capo nimboato. Se rimangono poche tessere auree dello sfondo, nella parte inferiore del pannello si conservano quelle di varie sfumature di verde che costituiscono il prato sul quale insistono i personaggi.

La Vergine e Cristo sono posizionati di tre quarti, mentre Simeone di profilo.

La scena è circondata da un filare di tessere bianche e, esternamente, da una cornice di cui rimangono il lato sinistro quasi per intero e i lati superiore e inferiore solo parzialmente: tale cornice è costituita da un'alternanza, su sfondo nero, di stelle ad otto punte verdi profilate di bianco, con al centro un



Figura 450



“bottone” rosso, e di fiori rossi stilizzati quadripetali circondati da quattro piccoli gigli bianchi trilobati, motivo peraltro molto simile sia ad alcuni superstiti nella basilica di S. Sofia, sia alla cornice che racchiude la volta a botte della chiesa del Monastero di Mār Gabriel.

Si nota che i piedi del santo, così come quelli, verosimilmente, della Vergine, ora scomparsi, fuoriescono dal bordo di tessere bianche che racchiude la scena e poggiano sulla cornice esterna.

Per la tecnica impiegata, il mosaico è stato attribuito al tardo VI secolo.

### **Bibliografia**

STRIKER, KUBAN 1971, p. 256, fig. 11; ANDALORO 1994, pp. 408-409; PASINLI 2001, p. 139.

\*\*\*\*\*

### **CHIESA DI S. IRENE**

**Condizione giuridica:** proprietà della Repubblica di Turchia (Ministero della Cultura e del Turismo Turco).

### **Localizzazione**

Turchia, Istanbul, 34122 Fatih, Cankurtaran Mh.

41° 00' 34" N

28° 58' 55" E

### **Note storiche**

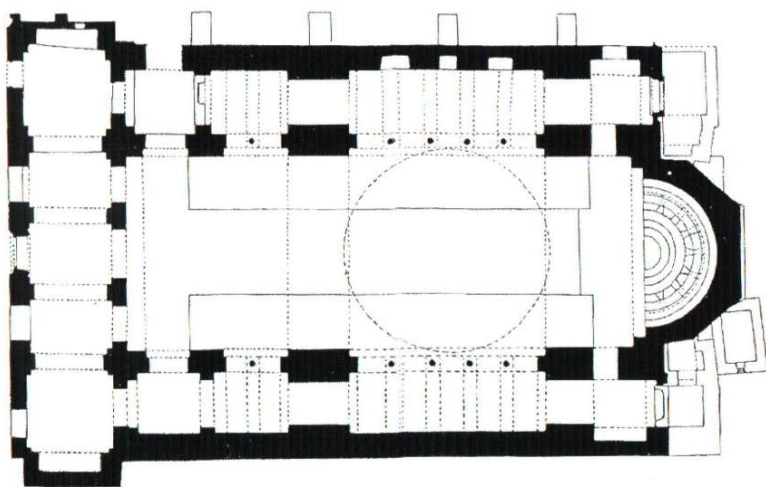


Figura 451

La chiesa di S. Irene sorge a nord di S. Sofia, a poca distanza dalla grande basilica: è una basilica longitudinale, a volte, coperta da una cupola. Fu la prima cattedrale di Costantinopoli. La fondazione imperiale del VI secolo è attestata dai monogrammi di Giustiniano e Teodora: in particolare, il cantiere venne avviato dopo la rivolta della Nika del 532. Subì alcuni danni in seguito ad un incendio, documentato dalla *Chronographia* di Teofane. Nel VI secolo era dotata di quadriportico, narteca, due navate, due campate coperte da volte a botte, una volta a botte di

collegamento con la cupola su pennacchi sferici, una volta a botte sopra il presbiterio, l'abside con la semicalotta e semicircolare all'interno e poligonale all'esterno. Otto colonne dividevano lo spazio centrale. Era a tre navate a doppio involucro (Fig. 451).

Venne danneggiata il 26 ottobre 740 da un terremoto e successivamente fu in gran parte rifatta; tuttavia, il nartece rimase intatto.

### **Iconografia**

Dei mosaici del VI restano solo alcuni lacerti nelle volte del nartece, che presentano caratteristiche simili a quelle dei mosaici aniconici parietali della basilica di S. Sofia.

Nell'estradosso dell'arcata settentrionale della campata centrale del nartece si distinguono frammenti di tralci di acanto (Fig. 452), caratterizzati da volute simmetriche con foglie a forma di cuore rese tramite tessere di



*Figura 452*

varie sfumature di verde. Tali tralci sono del tutto simili a quelli della prima fase della basilica di S. Sofia, quella giustiniana, nelle arcate delle esedre e nei pilastri a livello delle gallerie, oppure nei soffitti delle finestre del nartece.

Nell'intradosso di una delle arcate che mettono in comunicazione il nartece e l'atrio della chiesa, è sopravvissuto un lacerto di ghirlanda intrecciata a losanghe (Fig. 453), assimilabile allo schema compositivo delle arcate di divisione tra le campate del nartece di S. Sofia, dove, tuttavia, in luogo delle ghirlande si snodano trecce rosse che creano una sequenza di cerchi e losanghe su sfondo aureo.



*Figura 453*

### **Stato di conservazione e restauri**

I mosaici vennero restaurati nel 1962, poi rimasero danneggiati notevolmente in seguito ad un incendio negli anni '80 del Novecento.

### **Bibliografia**

GEORGE 1912; TANSUĞ 1962; RUSSO 2008, pp. 101-102; TADDEI 2009bis; FOURLAS 2012, pp. 238-241; TADDEI 2012, pp. 164-165.

\*\*\*\*\*

## CHIESA DEI SANTI APOSTOLI (EDIFICIO DI CULTO E MOSAICI SCOMPARSI)

Dove oggi sorge la Fatih Camii, in epoca costantiniana venne costruita la Chiesa dei Ss. Apostoli, edificio di culto con pianta croce greca.



Figura 454

Nel VI secolo venne rasa al suolo e fatta ricostruire *ex novo* da Giustiniano, in base al progetto di Isidoro di Mileto ed Antemio di Tralles; la consacrazione avvenne nel 550. La ricostruzione giustiniana è documentata da Procopio di Cesarea nel *De Aedificiis*. La basilica aveva una pianta a croce greca con cinque cupole per ciascun braccio, più una centrale. Si ritiene che la miniatura del Codice Vaticano 1162 testimoni l'aspetto della chiesa costruita da Giustiniano (Fig. 454).

In epoca giustiniana era priva di elementi figurativi, analogamente a S. Sofia. Le figure umane vennero introdotte dall'imperatore Giustino II tra il 565 ed il 578.

Venne decorata con un ciclo evangelico basato sulle due nature di Cristo, come espressione della lotta dogmatica tra Nestorio ed Eutiche, ciclo descritto da Costantino Rodio (sec. X), e da Nicola Mesarite (sec. XIII).

Il ciclo era fondato su un principio rigorosamente storico: mancavano, infatti, le scene dei miracoli e della passione così come la Deposizione dalla Croce, a differenza del celebre ciclo cristologico

rappresentato nella basilica ravennate di S. Apollinare Nuovo.

Le raffigurazioni principali erano quelle legate alla natura divina di Cristo.

**Bibliografia:** WHARTON EPSTEIN 1982.



### III.12.2 BASILICA DI SANTA SOFIA

Ναός τῆς Ἁγίας τοῦ Θεοῦ Σοφίας

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Repubblica di Turchia (Ministero della Cultura e del Turismo Turco).

#### Localizzazione

Turchia, Istanbul, Ayasofya Sultanahmet Meydani 1 (Fig. 455, 456)

Coordinata x 12° 48' 01"

Coordinata y 41° 88' 44"

#### Note storiche

Il primo committente della chiesa fu l'imperatore Costanzo II; l'edificio di culto originario, *Μεγάλη Ἐκκλησία*, posto nei pressi dell'Augusteo e del Palazzo imperiale, venne consacrato il 15 febbraio del 360. Distrutta da un incendio durante una rivolta nel 404, la basilica fu ricostruita e consacrata il 10 ottobre del 415 da Teodosio II. Distrutta nuovamente da un incendio durante la sommossa di Nika contro l'imperatore Giustiniano (532), la chiesa venne fatta riedificare completamente da Giustiniano stesso per opera di due architetti (*mechanikoi*) asiani, Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto. La nuova S. Sofia si proponeva come una nuova



Figura 455

basilica in grado di connotare in modo indelebile la gloria dell'imperatore e fu consacrata il 27 dicembre del 537. Fu lo storico Procopio di Cesarea ad esaltarne l'audacia architettonica e lo splendore degli interni nel *De Aedificiis*: "[...] costituisce uno spettacolo di meravigliosa bellezza,

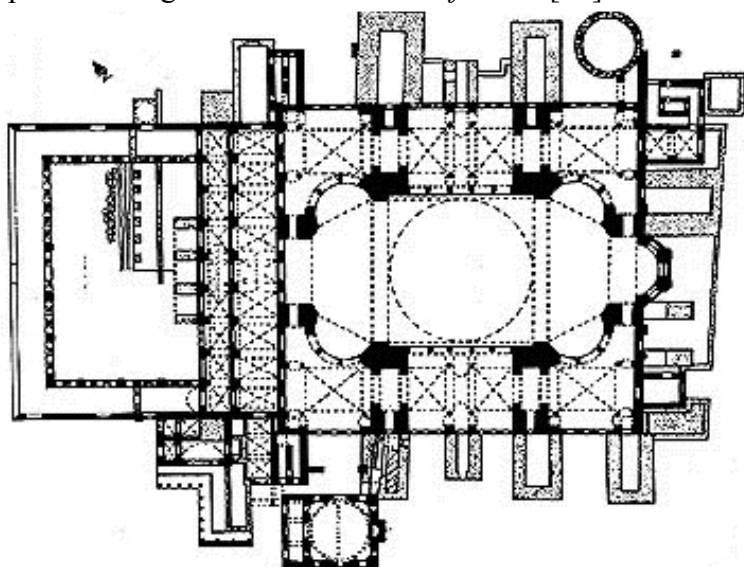


Figura 456

sconvolgente per chi la contempla, incredibile per chi ne sente solo parlare. Infatti essa si erge fin quasi a toccare il cielo e quasi ondeggiando svetta sugli altri edifici sovrastante l'intera Città...".

Già all'epoca venne riconosciuta come la basilica più grande della cristianità.

Il 7 maggio del 558 la cupola crollò e dovette essere ricostruita, distribuendo meglio il carico strutturale. Si procedette poi ad una seconda, nuova inaugurazione il 24 dicembre del 562, e in quell'occasione la basilica venne celebrata dai versi dell'*Ekphrasis* di Paolo Silenziario che ne descrisse la

struttura e l'illuminazione in modo assai dettagliato, unitamente all'atrio occidentale, oggi scomparso. L'edificio di culto giustiniano, su tutte le superfici parietali senza rivestimento marmoreo, era caratterizzato da una decorazione aniconica molto sontuosa.

Tra il 565 ed il 578 l'imperatore Giustino II fece decorare la basilica: secondo la descrizione di Corippo (messa tuttavia in dubbio) si deduce che l'accento era posto sull'onnipresenza della Trinità divina e sulla duplice natura di Cristo. Tra le scene rappresentate vi erano l'Annunciazione, la Natività, il Battesimo di Cristo, la Trasfigurazione, i miracoli di Cristo, la Crocifissione, la Resurrezione, l'Ascensione, la Trinità e Cristo posto su un trono, come giudice.

L'edificio subì nuovi restauri nel 989 e nel 1346. Dopo la conquista di Costantinopoli del 1453 da parte dei Turchi, la chiesa diventò una moschea e subì diverse alterazioni: furono aggiunti quattro minareti e i mausolei dei sultani. All'interno vennero introdotti enormi medaglioni con versi tratti dal Corano, il trono del sultano e la nicchia della preghiera del trono dei cantori.

Dal 1934, dopo il recupero di gran parte della decorazione musiva da parte di Thomas Whittemore (*Byzantine Institute*), S. Sofia è stata trasformata in museo, per volere di Mustafa Kemal Atatürk (persuaso dallo stesso Whittemore), come simbolo della laicità della Repubblica Turca.

Attualmente, della decorazione musiva parietale del VI secolo rimangono soltanto labili tracce.

### **Cronologia**

Prima fase (532-537): decorazione del nartece; intradossi esedre agli angoli della navata; decorazione grandi arcate dei quattro pilastri.

Seconda fase (558-562): sottarchi timpani gallerie.

Terza fase (565-578): volta della stanza al di sopra della rampa sud-ovest.

### **Iconografia**

#### *Generale*

Inizialmente l'edificio di culto era privo di elementi figurativi.

Nel nartece (lunette orientali, vele delle volte a crociera, sottarchi e intradossi degli archi trasversali, intradossi degli archi occidentali) prevale una decorazione musiva aniconica costituita da motivi geometrici e fitomorfi, "essenziali nella partitura, ma ricchi nell'articolazione" (Andaloro), da croci su fondo oro e da monogrammi, risalenti all'epoca giustiniana (537-565).

Nel naos, all'interno della basilica, le pareti e le volte presentano una decorazione musiva aniconica molto simile e coeva a quella del nartece. Per quanto riguarda il piano superiore, nella sala sopra la rampa, sono visibili frammenti di mosaici prevalentemente non figurativi, risalenti al periodo compreso tra il VI e il XIII secolo. I sottarchi delle gallerie settentrionale e meridionale e delle esedre nord-orientale e sud-orientale presentano tralci di acanto incorniciati da motivi geometrici.

In un piccolo locale rettangolare allo stesso livello della tribuna nell'angolo sud-ovest, la volta è decorata con verdi tralci decorativi che spiccano sullo sfondo bianco, risalenti all'epoca di Giustino II (565-578), mentre nelle lunette, ai lati delle finestre murate, sono collocati medaglioni contenenti croci d'oro su fondi policromi. Tali croci sostituirono le originarie figure di santi, cancellate dagli iconoclasti. Di tali figure restano solamente alcune iscrizioni.

Stelle, croci e girandole che rivestivano uniformemente superfici lisce e volte conferivano un'atmosfera trascendente e simbolica, ricca di colore e di luce.

Nel catino absidale era campita soltanto un'enorme croce dominante per intero lo spazio (PAULUS SILENTIARIUS, *Ekfrasis*, vv. 491-508); dello sfondo aureo originale del VI secolo restano solo alcuni brani, soprattutto nella parte inferiore dell'abside, tra le finestre e nei relativi sottarchi.

Procopio di Cesarea scrisse a tal proposito che "*Tutto il soffitto è rivestito d'oro puro, ad aggiungere maestà alla bellezza, e tuttavia lo splendore dell'oro è vinto dal barbaglio delle pietre*" (PROCOPIUS, *De Aedificiis*, I, 1, 54).

### Nartece

Le vele delle volte a crociera del nartece sono campite con tessere auree e sono occupate da un motivo formato da una stella ad otto punte contenente un clipeo con rosetta a otto petali bicolori e decorata agli angoli esterni da foglie a cuore (Fig. 457); dagli angoli esterni della stella avanzano quattro elementi a forma ovoidale appuntita, attraversati da due fasce decorative, alternati a quattro motivi a palmette aperte simmetricamente ad ali. Il fondo delle stelle è campito con tessere d'argento ed è bordato con filari di tessere rosse.



Figura 457

Il motivo è iterato praticamente identico in tutte le volte, sebbene cambino sensibilmente le sue proporzioni interne ed il rapporto dimensionale con la vela che occupa.

Il centro della volta è occupato da un *chrismon* gemmato contenuto entro una cornice multipla composta da una fascia gemmata anch'essa gemmata, racchiusa al centro tra due bande a triangoli scalinati. La stessa cornice profila sia le quattro vele della volta, sia gli spigoli dei sottarchi trasversali fra le campate e quelli al disopra delle finestre della parete occidentale; circonda inoltre le lunette della parete orientale. Il grande decoro floreale della volta e i medaglioni decorativi sono da collegare ai decori policromi di oggetti e di indumenti rinvenuti in Egitto nelle tombe copte del VI secolo.

Nelle lunette, su fondo oro, al centro, è riprodotta la figura di una croce: l'asta e i bracci, di dimensioni irregolari, ai vertici, sono decorati da gemme. Si tratta della caratteristica croce bizantina, la Croce del Golgota, nella quale le linee che marciano l'estremità della croce si prolungano e l'estensione termina con un ovale. La lunetta è delimitata da un bordo costituito da una duplice greca nella quale è inscritto un motivo floreale stilizzato.

Nei sottarchi delle trifore occidentali sono raffigurate due croci simili a quelle delle lunette, che convergono al centro verso una stella d'argento ad otto punte contenuta in un clipeo a tessere blu-nero. I piccoli sottarchi delle stesse finestre sono decorati da girali d'acanto (Fig. 458).



I sottarchi che separano le volte a crociera in direzione est-ovest sono ornati da un bordo caratterizzato



Figura 458

dall'alternanza di due motivi: un quadrato con bordo a greca contenente un fiore a quattro petali e quattro elementi a forma di giglio; un elemento circolare con bordo a rettangoli e gigli, con all'interno una rosetta a otto petali bicolori.

### Vestibolo

La volta del vestibolo è caratterizzata da tre crociere con costoloni, decorate con motivi geometrici e floreali; al centro di ogni volta compare un quadrato su ciascun lato del quale insiste un semicerchio

### Volte del pianterreno

Su una prevalente distesa di tessere d'oro, sono riconoscibili alcune composizioni principali. La croce occupa le lunette delle pareti occidentali e, a gruppi di tre, le volte a botte in direzione nord-sud e quelle intorno alle finestre: si tratta di croci di dimensioni maggiori rispetto a quelle delle lunette del nartece, caratterizzate da perlatura alle estremità dei bracci, con una fascia di contorno riccamente gemmata (Fig. 459), fondo blu per la croce centrale e rosso per le due croci poste longitudinalmente e convergenti verso la prima; l'interno delle croci è campito a tessere d'oro come lo sfondo.

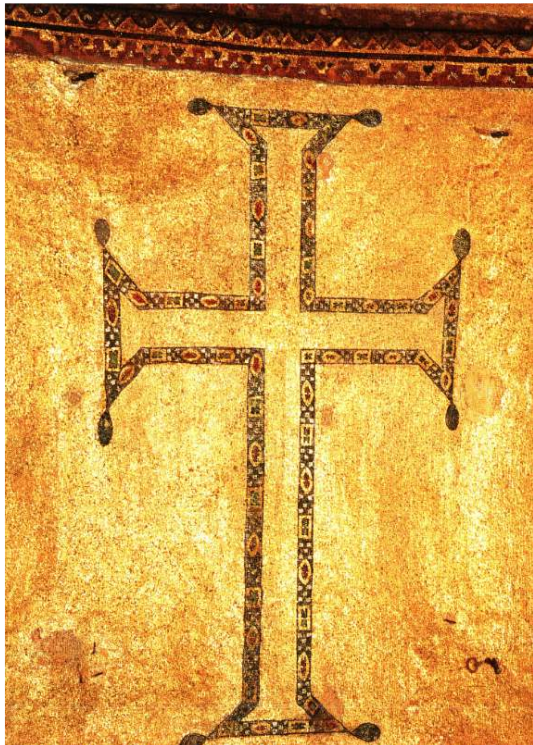


Figura 459

Sebbene la tessitura musiva originaria sia visibile solamente nella lunetta sudoccidentale e nella vicina volta a botte, in seguito ai restauri del 1858-1859, grazie ai disegni di Salzenberg è possibile ricostruire lo schema compositivo di tutte le croci coperte con vernice dai fratelli Fossati, vernice che, tuttavia, a causa del deterioramento lascia oggi intravedere le sagome delle croci stesse.

Dunque, la disposizione delle croci è ricostruibile sia nelle volte meridionali, sia in quelle settentrionali dove però i bracci della croce sono congiunti a formare un trapezio tramite fasce oblique rossastre, probabilmente aggiunte in epoca post-bizantina per celare il simbolo cristiano per eccellenza.

In alternanza con le grandi croci, nelle vele della volta a crociera e in alcune delle arcate trasversali si riconoscono diversi motivi: attorno ad un riquadro centrale, contenente una croce latina e posto diagonalmente entro un altro decorato agli angoli interni da triangoli scalinati, si dispongono otto elementi, quattro maggiori alternati a quattro minori, collegati al riquadro stesso da piccoli clipei

includenti stelle a otto raggi perlinati e croci greche; gli elementi minori sono assimilabili a forme vegetali gigliate, mentre quelli maggiori hanno forma ovoidale appuntita, sono percorsi al loro interno da linee ondulate di colore alterno, rosso e blu – nero, e si concludono con un motivo gigliato analogo ai precedenti. Dalla metà della loro altezza si dipartono coppie di palmette simmetricamente aperte ad ali, le cui punte si congiungono quasi a formare un grande quadrato.

Al centro delle volte a crociera e degli arconi trasversali spicca un *chrismon* gemmato contenuto entro una cornice multipla che contiene due motivi alternati: un disco con rosetta quadripetala e un quadrato posto diagonalmente con meandro a svastica. La stessa cornice separa le vele delle crociere e segna tutti gli spigoli delle arcate maggiori e minori del pianterreno nord e sud.

Nei sottarchi trasversali più stretti ed in altri minori compare una sequenza di losanghe intrecciate a cerchi non tangenti, redatti in forma di treccia a due capi, rosso su oro. Talvolta, un *chrismon* con cornice semplice o altri motivi isolati si collocano in spazi minori di risulta, come ad esempio una singolare catena formata da cerchi con meandro a ‘L’ e ovali con motivi gigliati di un sottarco della zona sud-est, oppure il tappeto di riquadri scalinati nel sottarco del pilastro sud-ovest e quello a griglia quadrangolare con dischi e rosette inseriti nei riquadri, del pilastro nord-ovest.

Tali motivi aniconici, dal carattere aulico e raffinato, sono variamente impiegati anche in ambito scultoreo e tessile e rimandano alla cultura artistica orientale, in particolare a quella sasanide (GUIGLIA GUIDOBALDI 1999, pp. 697-699).

### Naos e gallerie

In seguito alla realizzazione di nuove stesure musive dal IX secolo, in sostituzione delle precedenti, risulta difficile ricostruire il programma decorativo. Di epoca giustiniana, in base alle indagini di Mango e Hawkins, dovrebbero essere i fondi aurei e i bordi delle finestre e delle arcate nell’abside e nel timpano settentrionale: tra i motivi più frequenti si annoverano il quadrato abbinato ad un altro quadrato in esso inscritto in diagonale, o il quadrato con semicerchi che insistono sui lati, o ancora un elemento probabilmente vegetale a fasce multicolori nell’arcata meridionale.

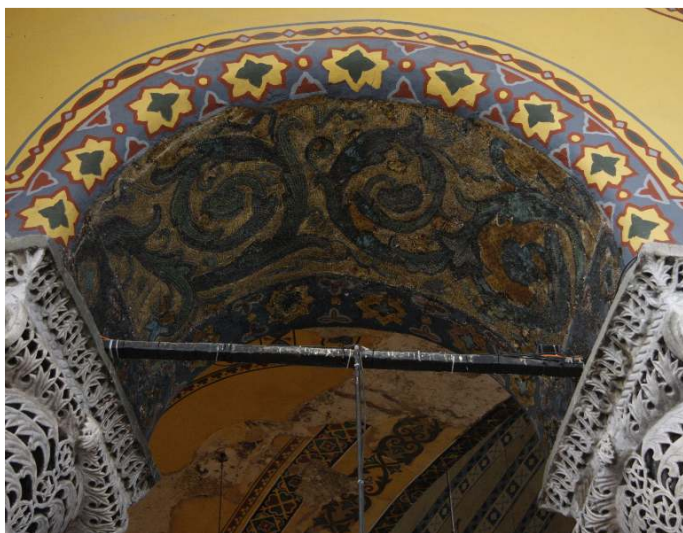


Figura 460

Nelle gallerie si contano 38 pannelli rettangolari con decorazione vegetale su fondo dorato. 14 si trovano nelle arcate al di sotto dei due grandi timpani finestrati settentrionale e meridionale, e altri ventiquattro sono collocati tra le sei arcate delle quattro esedre agli angoli del *naos*.

I pannelli sono in uno stato di conservazione abbastanza buono, sebbene in alcuni punti siano stati integrati a pittura. Si possono attribuire alla fase del 532-537 i sottarchi delle esedre, decorati con esili tralci di vite alternati a girali di acanto di un verde intenso su fondo dorato (Fig. 460); i sottarchi al di sotto dei timpani presentano girali d’acanto intrecciati con foglie trilobate e a forma di

cuore (Fig. 461); in uno di tali sottarchi, Taddei ha riconosciuto recentemente un piccolo volatile accovacciato su un fiore di acanto, unica presenza animale in tutta la decorazione musiva della basilica. Secondo Underwood, i sottarchi dei timpani apparterrebbero alla seconda fase giustiniana (568-562) e sarebbero dunque posteriori al crollo della cupola.

I tralci sono inseriti entro un bordo decorato a rosette ad otto punte.





Figura 461

#### Sala sopra la rampa sud-orientale (Piccolo sekreton)

La volta a crociera della sala è decorata da mosaici frammentari: in ognuna delle ogive compaiono due racemi di acanto realizzati con tessere verdi e oro, che si dipartono dagli angoli (Fig. 462); al centro di ogni voluta c'è una foglia, oppure un fiore a quattro petali. I racemi non s'incontrano all'apice della volta, ma circondano un grande clipeo centrale (che doveva contenere una croce o un busto di Cristo) del quale è visibile un frammento di bordo vicino al culmine dell'ogiva sud-orientale; ai lati corrono bordi con motivi floreali.



Figura 462

Il timpano meridionale è suddiviso in tre campi: al centro, la decorazione musiva è scomparsa, mentre si è conservata quella dei due campi triangolari, ai lati.

Ciascun campo triangolare è decorato da un medaglione nel quale è inscritta una croce dorata con le estremità prolungate (tali croci dovrebbero essere il frutto di un atto iconoclasta risalente al

768-769), con le terminazioni a forma di goccia; ai bordi è presente un motivo con uno sfondo di tessere vitree blu scuro che contiene losanghe alternate a rosette. Sotto i medaglioni sono visibili i segni di una precedente iscrizione, successivamente rimossa. L'intradosso dell'arco intorno al timpano meridionale contiene una serie verticale di piante a forma di loto, dalle quali si dipartono coppie di fiori.

#### Alcova (Fig. 463)

Frammenti musivi sono visibili sul timpano meridionale e occidentale, intorno alla finestra orientale e sulle arcate settentrionale e meridionale: in queste ultime si vedono tralci di vite, contenuti all'interno di una cornice costituita da un nastro serpeggiante. I tralci di vite nella conca settentrionale spuntano da una base caratterizzata da tre protuberanze. I tralci circondano un medaglione del quale rimangono solo frammenti. La cornice con il nastro serpeggiante delimita anche i mosaici dei quattro angoli della volta, al centro della quale si riconoscono i frammenti di un medaglione circolare. Il timpano meridionale e quello occidentale sono decorati con volute di



Figura 463



acanto: al centro compare un medaglione contenente una croce: quattro raggi di luce si dipartono dall'incrocio dei bracci della croce.

### **Iconologia**

Appare evidente la predominanza del fondo aureo che conferisce un'atmosfera trascendente e spirituale. È inoltre assai frequente il motivo della croce che, come testimonia Paolo Silenziario, doveva essere campita anche al centro del catino absidale. Le croci offrono un indizio del carattere che Giustiniano diede alla prima intera decorazione dell'edificio, al fine di riconciliare i Monofisiti alla Chiesa ufficiale, rafforzando la propria posizione nello stato.

### **Maestranze**

Maestranze bizantine di S. Sofia.

### **Committenza**

- Giustiniano (537-565)

*Circostanza:* costruzione della chiesa

Note: In seguito all'incendio avvenuto durante la rivolta detta di Nika (532), la chiesa di S. Sofia viene fatta riedificare completamente da Giustiniano e consacrata il 27 dicembre del 537.

- Giustino II (565-578)

*Circostanza:* decorazione musiva della chiesa

Note: Giustino II, probabilmente sotto il patrocinio del patriarca Giovanni Scolastico III, fa decorare la sala sopra la rampa sud-orientale; tale decorazione viene poi modificata dal patriarca iconoclasta Niceta, operativo a S. Sofia tra il 768 ed il 769: in particolare, fa sostituire le figure dei santi raffigurati nei medaglioni del timpano con croci.

### **Strati di sottofondo**

La struttura muraria è costituita da mattoni che misurano sulla faccia 37,5 cm di lunghezza per 4-5 cm di altezza. I giunti sono spessi 5-6 cm e sono costituiti da una malta di calce aerea, mescolata con sabbia e una consistente quantità di cocchiopesto di granulometria 0-1 cm.

L'intero rivestimento musivo insiste su un triplice strato di sottofondo, con uno spessore totale di 6,7 cm. Tali indicazioni derivano dalle informazioni generali raccolte dai disegni e dagli appunti pubblicati nei rapporti redatti da Thomas Whittemore fra il 1933 ed il 1952.

Primo e secondo strato: a base di grassello con mattone macinato (2,5 cm ciascuno).

Terzo strato: a base di grassello con mattone macinato (2,5 cm).

Sono state trovate tracce di colore steso sulla superficie dell'intonaco fresco prima dell'allettamento delle tessere; sono visibili fra gli interstizi e nelle aree in cui mancano le tessere.

### **Tessere**

Sono impiegate tessere di vetro a foglia metallica d'oro, prevalentemente negli sfondi delle raffigurazioni, allettate con una certa inclinazione per esaltare la riflessione della luce. Presenti, ma utilizzate in quantità minore rispetto all'oro, sono le tessere a foglia metallica d'argento, impiegate per sottolineare motivi decorativi, oppure nella stesura dei fondi insieme all'oro.

Sono inoltre utilizzate tessere cubiche rosse, nere, verdi e blu di un materiale non ancora identificato, ma probabilmente in pasta vitrea.

Confrontando le tessere che compongono i girali di acanto dei sottarchi delle esedre, con quelle dei sottarchi dei timpani, si sono notate alcune differenze sia nella tecnica che nell'uso dei colori. I sottarchi della seconda fase presentano filari irregolari, con il 10% di argento in più mescolato all'oro e di blu mescolato al verde.

### **Stato di conservazione e restauri**

**768 – 769:** Sebbene si presuma che l'originaria decorazione giustiniana sia stata completamente aniconica, alcune possibili figurazioni, realizzate successivamente, sono distrutte durante i due periodi di iconoclastia, compresi tra gli anni 726-780 e 813-843. Negli anni seguenti, con l'instaurazione della dottrina ortodossa, vengono ripristinate le immagini iconiche. Si ritiene che su iniziativa del patriarca iconoclasta Niceta, negli anni 768-769, si operi una sostituzione dei mosaici figurativi della stanza al di sopra della rampa. In particolare ad essere sostituite sono le figure dei santi all'interno dei medaglioni (di cui otto erano a decorare a coppie le pareti e nove la cupola), a favore di raffigurazioni di croci latine. I nomi dei santi che erano presenti alla base dei medaglioni sono rimossi e la conseguente mancanza di tessere risarcita con cromie simili a quelle dello sfondo. L'attività di Niceta non si limita ad interventi dettati dalle dottrine iconoclaste, bensì si ritiene che abbia operato anche restaurando strutture danneggiate dal tempo e dal terremoto del 740. (CORMACK 1977, p. 210-211).

**1847:** L'edificio si presenta in condizioni particolarmente rovinate e pericolose per i cedimenti strutturali che lo interessano. Ad una prima analisi, sono riscontrabili numerose fratture in corrispondenza di muri, cupole, colonne, rivestimenti marmorei e decorazioni in stucco. La riscoperta delle decorazioni musive figurate parietali di tradizione cristiana della moschea di Aya Sofya avviene casualmente durante i lavori di restauro dei rivestimenti e degli intonaci dell'edificio condotti dai fratelli Gaspare e Giuseppe Fossati nel 1848. Al di sotto delle intonacature che ricoprono non solo le parti figurate, ma anche le decorazioni, la conservazione di molti brani musivi risulta essere buona (TETERIATNIKOV 1998, p. 8; HOFFMANN 1999, p. 141).

**1847-1849:** Nel maggio del 1847 il Sultano Abdul Medjid commissiona ai fratelli Fossati i lavori di restauro della moschea di Aya Sofya. I lavori riguardano, innanzitutto, il consolidamento statico dell'edificio, ma anche la pulitura e il restauro dell'interno e l'aggiornamento delle decorazioni dell'esterno e dell'interno al gusto neo-gotico. In occasione di questi lavori, le decorazioni musive - scoperte casualmente - vengono temporaneamente liberate dall'intonaco. Nel rispetto dei costumi religiosi mussulmani, che proibiscono la raffigurazione di soggetti umani, i pannelli musivi figurati e le rappresentazioni della croce cristiana vengono nuovamente coperti al termine dei lavori di restauro, con uno strato di intonaco variamente decorato, dopo averne tratto numerosi disegni e acquerelli. I fratelli Fossati lasciano in vista le aree musive di epoca giustiniana decorate con motivi ornamentali. Gaspare Fossati elabora una concezione di restauro che ha per obiettivo la conservazione al massimo grado delle superfici ritrovate. L'architetto sviluppa tecniche differenti per mascherare otticamente le lacune di pareti e volte - secondo tipo, dimensione e in relazione alle condizioni di visibilità. Nei casi di peggior conservazione si opta, infine, per una drastica rimozione delle stesure musive, sostituite con intonaco dipinto, come nel caso di frammenti del mosaico originale della volta della galleria ovest. Numerose stesure musive vengono consolidate mediante l'utilizzo di grappe metalliche in ferro a forma di T. In alcuni casi si ricorre all'uso di chiodi metallici. Nei casi in cui si procede alla realizzazione di una nuova malta di sottofondo, la soluzione adottata dai fratelli Fossati consiste nello stendere due strati di malta di contro ai tre presenti nelle stesure originali (TETERIATNIKOV 1998, pp. 10-26; HOFFMANN 1999, p. 141).

**1894:** In conseguenza del terremoto del 10 luglio 1894, nonostante la struttura dell'edificio di Aya Sofya non abbia subito danni rilevanti, la decorazione interna risulta danneggiata in più aree. A subire

le maggiori conseguenze è il rivestimento di intonaco. Si ritiene probabile che, durante i lavori di restauro e le riparazioni messe in opera in conseguenza di tali danneggiamenti, siano stati distrutti i frammenti musivi dell'arco occidentale. La stessa sorte potrebbero aver subito altri mosaici testimoniati dai disegni dei fratelli Fossati ed ora non più esistenti. Durante questi lavori di restauro si provvede, in particolare, a ripristinare le cadute della copertura di intonaco. L'intonaco utilizzato presenta un colore più chiaro e facilmente distinguibile rispetto a quello messo in opera dai fratelli Fossati (MANGO 1962, pp. 100, 101).

**1910-1934:** Nel periodo compreso tra il 1910 e il 1934 si realizza un intervento di restauro sotto la direzione del General Directorate of Pious Foundations (Vakif Foundation Intervention) di cui allo stato attuale non si hanno notizie dettagliate (OZIL 2000, AVDELIDIS 2004).

**Ante 1931:** L'edificio, dopo i restauri eseguiti nel secolo precedente da parte dei fratelli Fossati, si presenta in precarie condizioni di conservazione. La decorazione musiva, in corrispondenza dei brani figurati, risulta ricoperta da uno strato di intonaco dipinto. Sono visibili, invece, i mosaici raffiguranti motivi ornamentali. Si evidenziano in più punti della superficie musiva, sia coperta, sia scoperta, distacchi dello strato di intonaco, delle tessere dagli intonaci di sottofondo o di questi dal muro sottostante. In alcuni punti, porzioni di mosaico risultano cadute a terra. In altri si evidenziano perdite di tessere. Nel suo complesso la decorazione musiva si presenta in condizioni particolarmente fragili. Problemi conservativi riguardano, infine, le riparazioni e le stesure pittoriche eseguite dai fratelli Fossati. Le indagini condotte dall'équipe di Whittemore nel nartece dell'edificio mettono in evidenza come i mosaici si siano conservati in buone condizioni, avendo subito poche perdite. Tuttavia, la miscela di calce e polvere di marmo impiegata dai Fossati per consolidare le stesure musive, si mostra discontinua e soggetta a fenomeni di degrado. In alcune lunette e volte del nartece le tessere d'oro risultano prive di cartellina e foglia metallica. Danni si riscontrano nelle croci delle lunette collocate alle estremità nord e sud del nartece, il fondo oro della quarta lunetta a partire da nord risulta essere quello in condizioni peggiori di conservazione. (TETERIATNIKOV 1998, pp. 34-38).

**1931-1949:** Nel 1931 la moschea di Aya Sofya viene chiusa per motivi di conservazione. L'edificio riaprirà le sue porte alcuni anni dopo, nel 1935, sconsacrato e con la funzione di museo, per volere del Presidente della Repubblica Turca Kemal Atatürk. Il Byzantine Institute of America, nella persona del suo primo direttore e direttore dei lavori Thomas Whittemore, esegue il restauro dei mosaici parietali che vengono definitivamente liberati dall'intonaco, consolidati e puliti. I lavori di restauro vengono condotti per campagne annuali da aprile - maggio fino ad ottobre - novembre, dal 1934 al 1949, in relazione alle condizioni meteorologiche. Durante le operazioni di rilievo, di analisi e soprattutto di restauro delle superfici si presta una specifica attenzione alla realizzazione di un'approfondita documentazione grafica e fotografica costituita da piante, disegni, copie dipinte, fotografie in bianco e nero e a colori. Tale documentazione è rivolta tanto al mosaico e alle sue tecniche quanto al restauro eseguito durante il secolo precedente dai fratelli Gaspare e Giuseppe Fossati (TETERIATNIKOV 1998, pp. 6-7). Terminata la ricerca dei pannelli musivi figurati sulla base delle testimonianze grafiche realizzate dai fratelli Fossati, il lavoro dello staff guidato da Whittemore prende avvio testando lo stato conservativo di queste superfici in relazione ad eventuali distacchi, fratture e degrado delle malte. Le operazioni di scopertura dei mosaici e di consolidamento procedono nella maggior parte dei casi parallelamente. Si evita di realizzare rifacimenti o integrazioni considerati un'arbitraria interpretazione e falsificazione del tessuto musivo (MANGO 1962, p. 5).

Vengono effettuati interventi di consolidamento, ponendo cura alle condizioni di fragilità in cui versano i mosaici: in particolare, viene riparata la muratura sottostante il mosaico, restaurandola o rimuovendola e sostituendola con una di nuova fattura. Il consolidamento di vaste superfici musive viene affidato all'uso di grappe metalliche di nuova fattura (grappe delta), importate dagli Stati Uniti, che in molti casi vanno a sostituire le grappe di ferro, arrugginite, messe in opera dai fratelli Fossati: esse mantengono saldo il legame tra malta di allettamento e muratura di sottofondo. Laddove la malta



di allettamento si trova in pessime condizioni di conservazione, si provvede a rimuovere alcune tessere musive e si elimina la malta sottostante fino a mettere in vista la superficie della muratura (TETERIATNIKOV 1998, pp. 38-44).

Anche per quanto concerne la pulitura, vengono utilizzati metodi innovativi in campo chimico e tecnologico.

Le tessere di vetro vengono strofinate con un panno di camoscio leggermente imbevuto di una debole soluzione di ammoniaca e acqua (in proporzione di uno a tre), spazzolate con una spazzola di setola e poi pulite con un altro panno di camoscio. Questa modalità operativa ha il vantaggio di dimezzare i tempi della pulitura. I restauratori ritornano anche su stesure musive, come quelle del nartece, pulite con la precedente tecnica, per completare il lavoro con la tecnica di nuova introduzione. Per quanto riguarda le tessere marmoree, la soluzione di ammoniaca non si dimostra adatta. La soluzione di ammoniaca viene, infatti, assorbita dalla porosità del materiale e con essa anche lo strato grigio-marrone di sporco che ricopre la tessera. Si adotta quindi, in luogo di una pulitura chimica, una pulitura fisica, che fa uso di strumenti tradizionalmente applicati nel campo dentistico (TETERIATNIKOV 1998, pp. 44-49).

**1950-1954:** A seguito della scomparsa di Thomas Whittemore, la direzione dei lavori nel cantiere di Aya Sofya di Istanbul viene affidata a Paul A. Underwood. Tra le prime iniziative che lo vedono protagonista, si citano le indagini ai mosaici della rampa, della stanza al di sopra della rampa, della stanza al di sopra del vestibolo e dell'alcova, nell'estremità sud-ovest dell'edificio. Nel 1954 i lavori di consolidamento, pulitura e la campagna fotografica su queste stesure musive sono portati a termine (CORMACK 1977, p. 177).

**1959-1967:** Nel 1959-60 viene completato da E.J.W. Hawkins il lavoro di pulitura del mosaico della lunetta centrale del nartece di Aya Sofya. Thomas Whittemore, durante i lavori diretti nel biennio 1931-1932, aveva lasciato i mosaici in alcuni punti ricoperti dall'intonaco steso dai fratelli Fossati. La pulitura riguarda anche la volta a botte, il soffitto dell'arco sud e il soffitto e l'imposta dell'arco nord (UNDERWOOD 1961, pp. 189-191).

**1985:** Degli originali rivestimenti musivi aniconici delle volte del piano terra se ne conservano molti in buone condizioni, sebbene alcuni risultino ancora ricoperti dagli intonaci stesi dai fratelli Fossati. Nelle gallerie solo una piccola parte di essi si conserva. Nel migliore stato di conservazione si trovano le decorazioni musive dei sottarchi superiori dei colonnati delle esedre. Altri frammenti sono visibili in superfici analoghe (MAINSTONE 1988, p. 116).

**1992-1999:** (Central Laboratory for Restoration and Conservation, Istanbul). Nel 1993 viene eretta un'impalcatura al di sotto del quadrante nord-est della cupola, tra le costole 29 e 40, in base ad una numerazione delle stesse che procede dal centro del lato est in senso orario. Le stesure musive raggiungibili risalgono al VI e al XIV secolo, ma anche ad un quadrante della sommità della cupola con decorazioni calligrafiche dorate del XIX secolo. Nel 1999 le impalcature vengono spostate nel quadrante nord-ovest, tra le costole ventinove e trenta. In questa posizione, le impalcature permettono di raggiungere stesure musive del VI e X secolo e un altro quadrante della sommità con decorazioni calligrafiche (OZIL 2000).

Le operazioni di consolidamento hanno lo scopo di evitare perdite di tessere. In particolare, le cartelline di tessere a lamina metallica, oro e argento, vengono consolidate mediante Paraloid B72.

Le malte di allettamento vengono consolidate soprattutto nelle giunture tra le stesure di VI e di XIV secolo.

Le operazioni di consolidamento non si limitano alle tessere, ma interessano anche gli intonaci preparatori dipinti di sottofondo. Una delicata tipologia di intervento consiste nella rimozione di malte e intonaci che presentano un eccessivo contenuto di sali. Questi vengono sostituiti con una malta di

specifica preparazione ad alta porosità per permettere la migrazione dei sali in soluzione in superficie senza compromettere la stabilità della malta stessa o il suo aspetto (OZIL 2000; MOROPOULOU 2002). Le operazioni di pulitura si limitano all'eliminazione delle lacche stese dai fratelli Fossati, e delle ridipinture realizzate sia dai restauratori svizzeri, sia durante l'intervento di restauro del 1910, al di sopra delle stesure musive.

### **Bibliografia**

SALZENBERG 1854, tav. XXIV; WHITTEMORE 1933, pp. 9-11; UNDERWOOD 1961; MANGO 1962; MANGO, HAWKINS 1965, pp. 136-137, fig. 150; BECKWITH 1967, pp. 45-67; LAZAREV 1967; KINROSS 1972; MANGO, HAWKINS 1972; CORMACK, HAWKINS 1977, pp. 175-251; MAINSTONE 1988, pp. 69-70; ANDALORO 1994, pp. 407-408; RODLEY 1994; CIMOK 1997; MANGO 1997; TETERIATNIKOV 1998, pp. 44-59; HOFFMANN 1999; GUIGLIA GUIDOBALDI 1999; OZIL 2000; MOROPOULOU 2002; AVDELIDIS 2004; FOBELLI 2005a; FOBELLI 2005b; RUSSO 2008, pp. 90-101; RONCHEY, BRACCINI 2010, pp. 153-286; FOURLAS 2012, pp. 230-238, TADDEI 2012, pp. 161-164.

### III.13 KARTMIN



Figura 464

#### III.13.1 MONASTERO DI MĀR GABRIEL

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà della Chiesa ortodossa di Siria; sede dell'Arcidiocesi di Tur Abdin.

##### Localizzazione

Turchia, Midyat, Kartmin (Yayvantepe), Mardin Şirnak Yolu (Fig. 465, 467)

Coordinata x 37° 19' 17"

Coordinata y 41° 32' 17"



## Note storiche

Il Monastero di Mār Gabriel si trova nella Turchia sud-orientale, nella regione nominata Tur Abdin (“Montagna dei Servi di Dio”), a 60 chilometri dal confine con la Siria. L’edificio è considerato il cuore del Cristianesimo e della cultura siriana nell’ambito del Medio Oriente.

Un manoscritto del XIII secolo, conservato al British Museum (Add. 17265) ed un altro conservato alla Staatsbibliothek di Berlino del VII, fanno risalire la fondazione del monastero alla fine del IV secolo (397) ad opera di Samuele, ordinato sacerdote dal vescovo Karpos. Uno dei discepoli di Samuele, Simeone, gli succedette e trasformò l’edificio in un grande centro che accolse centinaia di monaci.



Figura 465

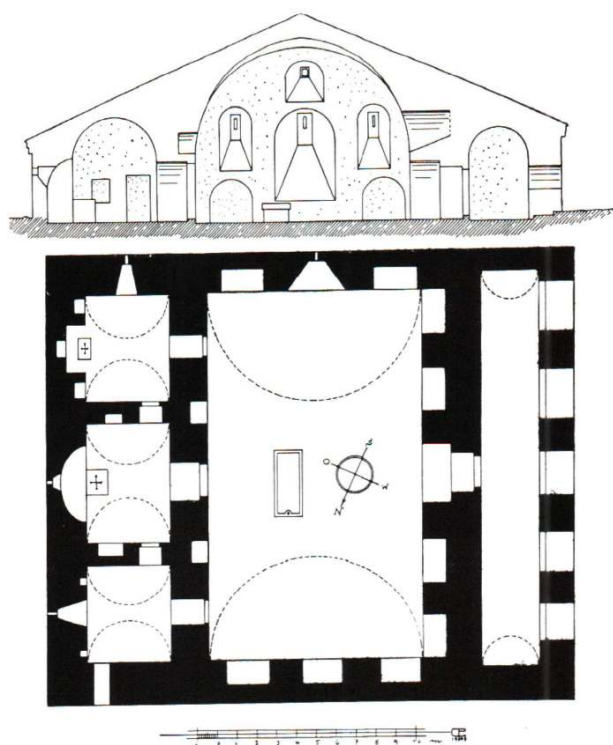


Figura 466

Grazie alla sua posizione strategica ai confini orientali dell’impero, il monastero fu ingrandito prima sotto Arcadio e poi sotto Teodosio II; è con l’imperatore Anastasio, tuttavia, che venne costruita un’ampia chiesa (Fig. 466), terminata nel 512, in un periodo nel quale il Monofisismo era sostenuto dalla corte imperiale di Costantinopoli e i suoi capi spirituali si erano stabiliti ad Antiochia.

In base a quanto tramandato dal manoscritto del British Museum, fu proprio Anastasio ad inviare ai monaci maestranze specializzate: architetti, scultori, mosaicisti e perfino orafi.

Inizialmente il monastero era intitolato a Mār Samuel e a Mār Simeon; in seguito, nel VII secolo, venne intitolato al vescovo Mār Gabriel.

Diversi viaggiatori tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo hanno lasciato descrizioni e disegni del monastero e anche dei mosaici parietali.

Tra il 1918 e il 1954, Tur Abdin divenne una zona militarizzata chiusa al turismo. Il primo europeo a cui fu concesso di visitare il monastero nel 1954 fu J. Leroy, un ricercatore del CNRS (Centre

national de la recherche scientifique). Lo studio più completo relativo ai mosaici è del 1973 ed è il frutto delle ricerche di Hawkins e di Mundell, pubblicato sul XVII numero dei Dumbarton Oaks Papers.



Figura 467

**Cronologia:** inizi VI secolo.

### **Iconografia**

I mosaici ornano le volte e le lunette del presbiterio della chiesa principale, situata nel settore orientale del monastero: essi, come ebbe a notare Hawkins, sono di straordinaria importanza perché aiutano a completare la lacunosa conoscenza dei coevi mosaici parietali dell'Oriente.

Una descrizione, seppur sommaria, della decorazione musiva è presente anche nel già citato manoscritto del British Museum, nel quale si dichiara che le volte sono rivestite di tessere d'oro.

Dei mosaici attualmente si conservano 45 m<sup>2</sup>.

La volta a botte è ornata da tralci di vite che si stagliano su uno sfondo aureo e che contengono foglie e grappoli (Fig. 468). Tali tralci spuntano da quattro *kantharoi* biansati (Fig. 469), diversi tra loro nei dettagli, raffigurati diagonalmente agli angoli della volta. Per accentuare il senso di profondità, i tralci diventano sempre più stretti verso il centro della volta. Il corpo del vaso è diviso in due zone decorate da motivi geometrici da una stretta fascia ornata da gemme.

Al centro della volta è collocato un clipeo del diametro di 1,40 m, contenente una croce greca d'oro gemmata, con estremità a forma di goccia, su uno sfondo reso tramite tre sfumature di blu, trapunto di piccole croci bianche, sei per ogni settore; dall'incrocio dei raggi si dipartono quattro raggi luminosi. Al centro della croce è inscritta un'altra piccola croce verde.

Il clipeo è circondato da un motivo di calici trifidi (fiori di loto) disposti in posizione e colori alterni (rosso e verde).

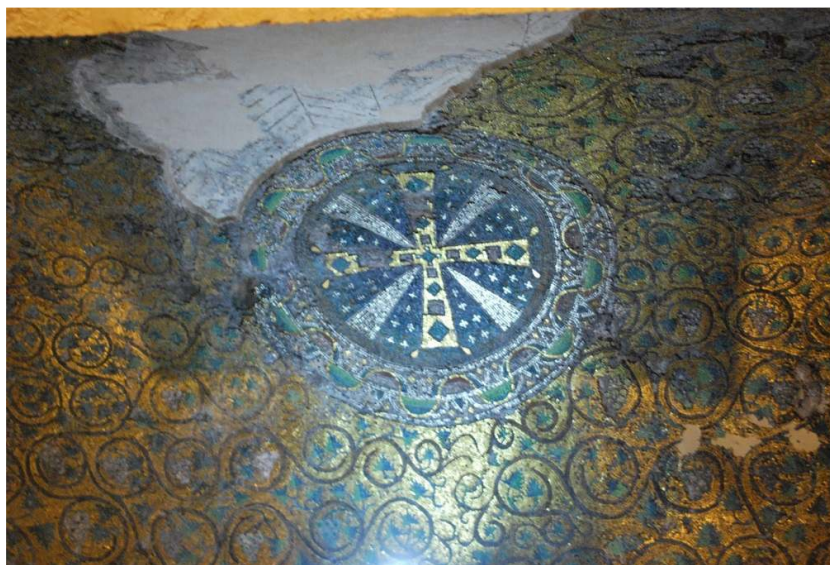


Figura 468



Nella volta sono presenti altri due medaglioni più piccoli contenenti croci auree: uno è situato al di sopra della porta occidentale ed è circondato da un motivo a *guilloche*; l'altro è collocato al di sopra dell'abside orientale ed è bordato da una treccia a due capi.



Figura 469

La volta è racchiusa da tre cornici: la prima, quella più interna, è costituita da una fila di galloni sovrapposti in tre colori; la seconda è composta da una fascia di stelle ad otto punte (ogni punta è marcata da un piccolo circolo); ogni stella contiene un circolo nel quale è inscritta una foglia cuoriforme, verosimilmente di edera; la terza è formata da serie di romboidi separati da una fascia trasversale di tre gemme.

Al di sotto della volta, sulle pareti meridionale e settentrionale, due lunette sono decorate da mosaici

figurativi piuttosto frammentari. Nello specifico, in quella meridionale, sempre su sfondo dorato, compare un'edicola con cupola (un ciborio), sorretta da quattro colonne con capitelli corinzi, affiancata da due verdi arbusti resi con tessere di diverse sfumature di verde (Fig. 470); al di sotto della cupola è rappresentato verosimilmente un altare con suppellettili liturgiche, tra le quali, ai lati, si riconoscono due calici. Ai lati della cupola sono appese due lampade ad olio. Al di sotto del tabernacolo si è conservata parte di un'iscrizione che doveva indicare il nome dei mosaicisti o del



Figura 470

committente.

Sono presenti tracce di mosaici anche nella lunetta settentrionale, che doveva presentare un soggetto simile a quello della lunetta opposta: di essa rimangono solamente i due alberi e la cupola. Hawkins e Mundell hanno ipotizzato che in luogo di un altare potesse essere raffigurato un trono, similmente a quanto accade nella cupola del battistero degli Ortodossi a Ravenna.



I motivi decorativi dei mosaici superstiti rimandano in parte al repertorio ornamentale dei mosaici pavimentali della vicina Siria, in particolare di Antiochia, e a quelli aniconici parietali del narthex (stelle ad otto punte) e dei sottarchi delle gallerie della basilica di S. Sofia ad Istanbul (tralci di vite e di acanto). Per quanto riguarda le stelle ad otto punte, è possibile istituire un confronto anche con la cornice del pannello musivo rinvenuto presso la Kalenderhane Camii di Costantinopoli.

In base alle osservazioni di Hawkins e Mundell, dovevano essere presenti mosaici anche nel catino absidale del presbiterio.

Stilisticamente, i mosaici appaiono piuttosto semplici nell'esecuzione.

### **Iconologia**

La decorazione musiva è evidentemente aniconica. L'altare con suppellettile liturgica rappresentato nella lunetta meridionale è una chiara rappresentazione dell'Eucarestia.

**Committenza**: imperatore Anastasio (?)

### **Maestranze**

Probabilmente, i mosaici furono eseguiti da maestranze antiochene.

### **Iscrizioni**

Al di sotto del tabernacolo della lunetta meridionale (Fig. 471):

Εγενετο ἡ μυσση [...]



Figura 471

### **Strati di sottofondo**

Come è emerso dalle indagini di Hawkins, gli strati di malta sono tre: il primo, a contatto con la muratura, piuttosto grossolano; quello intermedio scalfito a spina di pesce per una migliore adesione del terzo strato, costituito dalla malta di allettamento.

### **Tessere**

Le tessere sono prevalentemente d'oro, ma anche d'argento; sono inoltre impiegate tessere in pasta vitrea opaca di vari colori quali il rosso, blu scuro e blu chiaro, verde, marrone e nero. È stata rilevata anche la presenza di tessere di calcare (o di marmo) bianco, rosa e grigiastro.

Si nota che le tessere auree che fanno da sfondo alle lunette sono disposte in filari orizzontali regolari, piuttosto distanziati l'uno dall'altro; le tessere sono allettate con la superficie rivolta leggermente verso il basso.

Per quanto riguarda la forma delle tessere, essa risulta irregolare. Le dimensioni delle tessere argentee sono inferiori rispetto a quelle delle altre tessere. Le tessere sono in prevalenza cubiche, sebbene talvolta siano circolari o a forma di goccia.

### **Stato di conservazione e restauri**

**1909**: in base alla testimonianza di una viaggiatrice (Miss Bell), si sa che i mosaici della volta erano anneriti dal fumo.

**1954:** J. Leroy ribadisce che le decorazioni musive sono poco visibili a causa di una patina di sporcizia.

**1972:** in un report sulle condizioni dei mosaici, Hawkins sottolinea che le tessere sono parzialmente coperte da uno strato di calce e fuliggine che spegne la brillantezza dei materiali e dei colori. Tale strato si era formato a causa sia di infiltrazioni di acqua piovana, sia del fumo di candele e incenso impiegati durante le cerimonie religiose.

Lo studioso nota che il mosaico della volta è danneggiato da diverse lacune, presenti anche nella lunetta meridionale, al centro e nella parte inferiore. Ancora più danneggiato risulta il mosaico della lunetta settentrionale, allora in pericolo di distacco e di crollo definitivo.

Hawkins concluse il proprio report, sottolineando l'urgente necessità di attuare un intervento di restauro per salvare la decorazione musiva allora superstite.

In occasione delle indagini, Hawkins procedette ad una sommaria pulizia della superficie musiva.

**1997:** nonostante i solleciti di Hawkins all'inizio degli anni '70, solo a questa data risalgono i primi interventi di restauro, operati soprattutto sulle pareti. Per quanto riguarda i mosaici, le lacune furono colmate con malta di colore beige.

**2001-2002:** in occasione dell'urgente intervento di alcuni restauratori italiani su mosaici pavimentali a Zeugma, allagati in seguito ai lavori di costruzione di una diga sull'Eufrate, il governatore della regione chiamò gli stessi restauratori, facendoli intervenire sui mosaici parietali del monastero di Mar Gabriel. I lavori durarono due giorni e consistettero nell'incollare strisce di garza sulla superficie musiva, in corrispondenza delle zone più deboli, sia nella volta che nelle lunette.

**2006:** le indagini di Blanc, Desreumaux e De Courtois hanno evidenziato danni più gravi di quelli già segnalati da Hawkins. In particolare, sono stati evidenziati distacchi tra la muratura e il primo strato di malta, soprattutto nella lunetta settentrionale e nella volta a botte.

Nella lunetta meridionale, al centro della quale sono inseriti elementi di ceramica blu smaltata (presenti già agli inizi degli anni '70), l'iscrizione già frammentaria ha perso ulteriori tessere, probabilmente in occasione dei lavori condotti nel 1997.

Gli studiosi hanno rilevato crepe anche nella volta.

Per quanto riguarda le condizioni delle tessere, è stato notato che le tessere di vetro, comprese quelle a foglia d'oro, e quelle calcaree sono in buone condizioni, mentre quelle a foglia d'argento sono in uno stato di conservazione peggiore, a causa dell'ossidazione.

Nella superficie della volta sono inserite grappe metalliche atte a rinforzare la presa della malta; inoltre, sul lato occidentale è presente una cavità che interrompe i mosaici e coinvolge anche gli strati di malta e la muratura; tale apertura dovrebbe essere contestuale alla stesura dei mosaici, forse per consentire il passaggio di una conduttura.

Blanc, Desreumaux e De Courtois proposero di conservare il mosaico nel proprio contesto grazie ad una serie di interventi:

- miglioramento della chiarezza dei mosaici;
- ricollocazione dei frammenti di mosaico caduti;
- ripristino della coesione tra le pareti, il soffitto e le malte.

In sintesi, sottolinearono la necessità di effettuare lavori di pulitura e di consolidamento, a partire dalle lunette fino alla volta a botte, a cominciare dal centro, verso le parti inferiori.

### **Bibliografia**

LEROY 1956; CAPIZZI 1969; HAWKINS, MUNDELL 1973; MANGO 1973; PALMER 1990; ANDALORO 1994; BONANNI 1996, pp. 561-562; BLANC, DESREUMAUX, DE COURTOIS 2009; JOBST 2012.

### III.14 SINAI

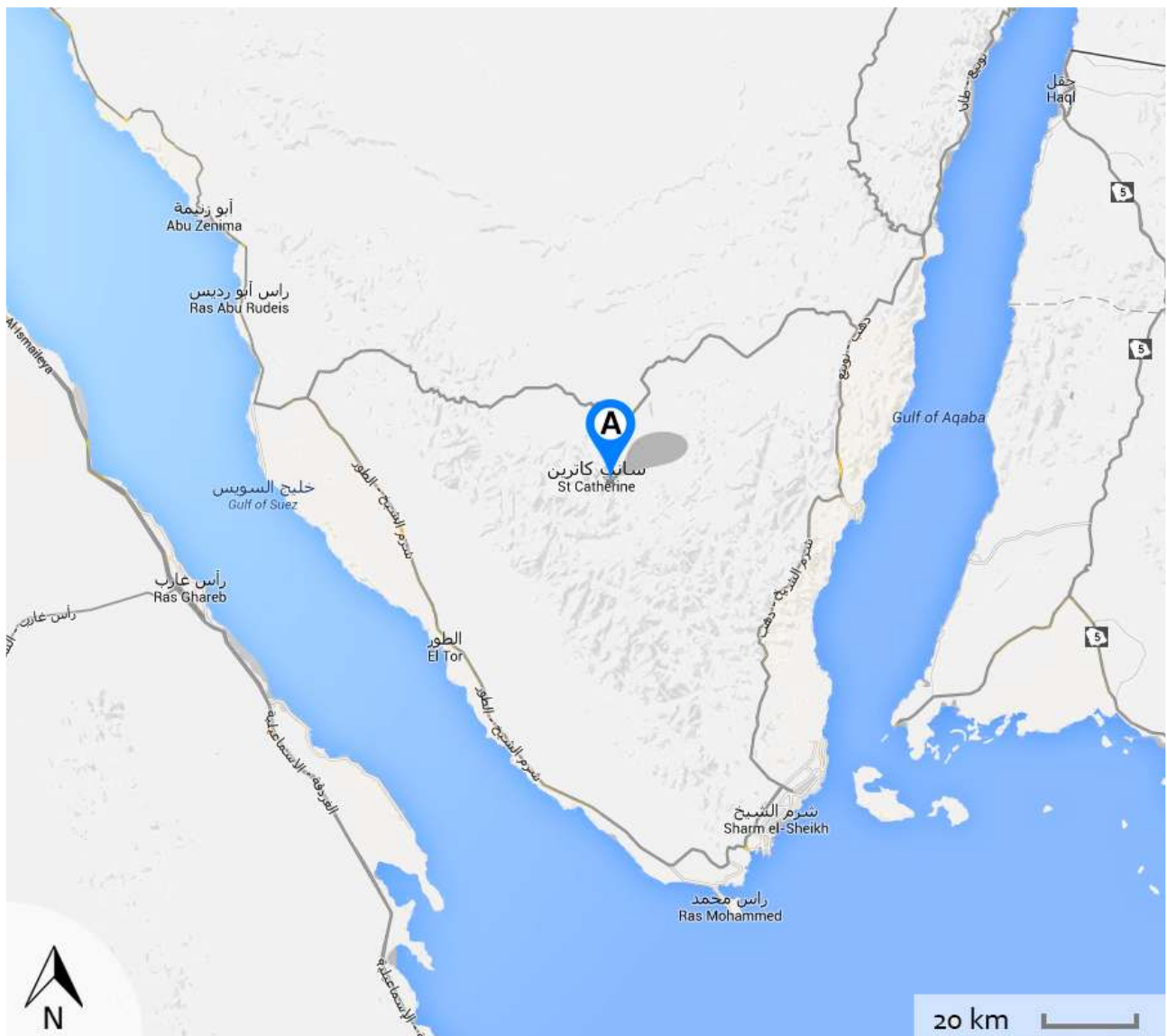


Figura 472

#### III.14.1 BASILICA DELLA VERGINE (DEL ROVETO) PRESSO IL MONASTERO DI SANTA CATERINA SUL MONTE SINAI

**Condizione giuridica del monumento:** proprietà del Governatorato di Janūb Sīnā'

**Localizzazione:** Egitto, Penisola del Sinai sud-orientale

Coordinata x 28° 55' 56"

Coordinata y 33° 97' 61"

#### Note storiche

L'edificio di culto venne fatto erigere da Giustiniano (527-565) laddove preesisteva una piccola chiesa costruita nel IV secolo, costruita ai piedi del Monte Sinai legato alla memoria della consegna delle Tavole della Legge, esattamente dove la tradizione biblica colloca l'episodio di Mosè e del Roveto ardente (Fig. 473).



All'interno delle mura che circondano il complesso monastico fortificato, sorge la basilica costruita dall'architetto Stefano di Eilath (sul Mar Rosso), come testimonia l'iscrizione riportata sulle travi della copertura in legno originale. Tale basilica, ultimata negli anni successivi alla morte di Teodora, ma mentre viveva ancora Giustiniano, tra il 548 (*terminus post quem*: anno della morte di Teodora) e il 565 (*terminus ante quem*), dedicata originariamente alla Vergine *Theotokos*, conserva gran parte della propria originaria decorazione, compresa quella musiva nel catino absidale e nell'arco trionfale. Nella basilica giustiniana si sono conservati i mosaici absidali nelle condizioni originarie, essendo un territorio conquistato dagli Arabi e dunque non sottoposto all'iconoclastia.



Figura 473

**Cronologia:** 548-565.

### **Iconografia**

#### *Conca absidale*

Domina una scena di Trasfigurazione (o Metamorfosi) sul Monte Tabor, secondo la narrazione dei Vangeli di Marco (9, 12), Matteo (17, 1-3) e Luca (9, 28-36). Al centro del catino absidale compare, splendente, Cristo con nimbo crucifero, pallio e tunica bianchi bordati di oro, e con la mano destra nell'atto di benedire, quasi sospeso all'interno di una mandorla luminosa a tre fasce d'azzurro di tonalità digradanti, che si staglia

su uno sfondo aureo (*Il suo volto brillò come il sole e le sue vesti divennero candide come la luce: Mt. 17, 2*).

Dalla mandorla si dipartono raggi argentei che investono Mosè ed Elia, le cui figure, volte leggermente di tre quarti, campeggiano rispettivamente alla destra e alla sinistra di Cristo su un astratto terreno costituito da tre fasce colorate che sfumano dal verde al giallo. I due profeti, nel gesto di alzare la mano destra in segno di *adlocutio*, sembrano appunto parlare con Cristo stesso (Fig. 474).



Figura 474



I raggi abbagliano gli apostoli Giovanni (Fig. 482) e Giacomo Maggiore, ritratti a grandezza naturale nella parte inferiore del catino absidale, inginocchiati davanti a loro; Pietro, sempre a grandezza naturale, è invece rappresentato bocconi al di sotto della mandorla, attonito di fronte alla manifestazione della divinità di Cristo (Luca IX, 32).

La posa degli Apostoli, chiaramente impressionati e quasi atterriti dalla visione, come evidenzia la Velmans, sembra riprendere un'omelia di Giovanni Crisostomo relativa alla Trasfigurazione, in cui il Padre della Chiesa sottolinea il loro sbalordimento di fronte alla luce sovrumana emanata da Cristo (PG 57, 58, 59, 151, col 441, 145).

I tre Apostoli, che sembrano fluttuare sullo sfondo aureo privo di elementi paesaggistici, a differenza di Cristo, presentano toni di colore spenti (grigio e bianco) e appaiono uniti dalla cromia che suggerisce la loro comune caratteristica: avere contemplato la divinità di Gesù. Inoltre, vicino al nimbo di Cristo la luminosità del fondo oro è accentuata, attraverso tessere giallo limone che esaltano la figura che appare come la vera sorgente della luce; man mano che ci si allontana da Cristo, la luminosità cala, anche grazie all'impiego di tessere scure.

Una fascia con 31 clipei contenenti i busti degli Apostoli, ad esclusione dei tre rappresentati nella scena di Trasfigurazione, degli Evangelisti e, in basso, dei Profeti, tutti identificati dai rispettivi nomi e vivacemente caratterizzati, funge da cornice al mosaico del catino absidale. Tra i Profeti, si segnala la presenza di Davide (Fig. 475), ritratto in corrispondenza assiale con la figura di Cristo.

Gli Evangelisti reggono i libri dei Vangeli, mentre Paolo, verosimilmente, il volume delle proprie Lettere. Laddove le due serie di medaglioni si incontrano, spiccano i ritratti del diacono Giovanni (il futuro san Giovanni Climaco) e dell'egumeno Longino, viventi al tempo dell'esecuzione del mosaico e partecipi all'impresa della costruzione dell'edificio di culto, come testimonia il nimbo quadrangolare che sormonta il loro capo (Fig. 476, 477). Fungono da elementi separatori dei clipei palmette stilizzate in due tonalità di verde. Allo zenit dell'arco spicca un clipeo a tre fasce d'azzurro contenente una croce aurea.



Figura 475

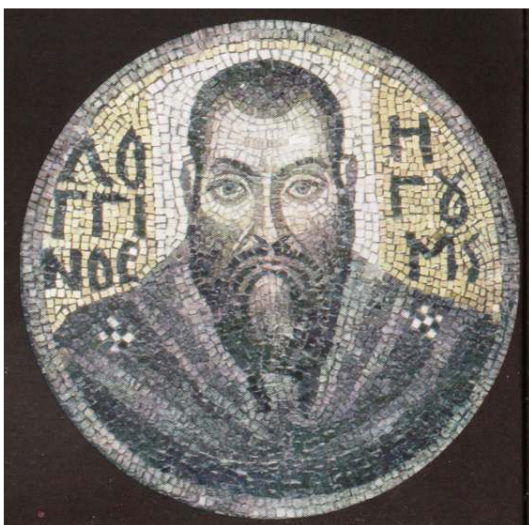


Figura 476

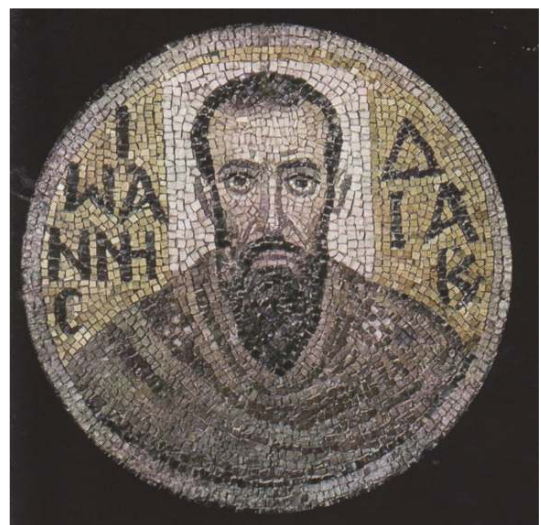


Figura 477



*Arco trionfale* (Fig. 478)

In corrispondenza della croce all'interno del clipeo dell'intradosso, è collocato un altro medaglione a tra fasce d'azzurro contenente l'Agnello mistico verso il quale convergono due angeli in volo (simili a Nikai alate tardo antiche) le cui ali sono di piume di pavone, del tutto simili a quelle degli angeli del catino absidale della Panagia Angeloktistos di Kiti (Cipro): essi reggono con la mano sinistra un'asta lunga e sottile che termina con la croce, mentre con la destra offrono alla divinità un globo crucisegnato. Negli spazi di risulta al di sotto degli angeli, sono collocati due clipei con i busti di san Giovanni Battista e della Vergine. Nella parte superiore dell'arco trionfale, ai lati della bifora absidale, sono

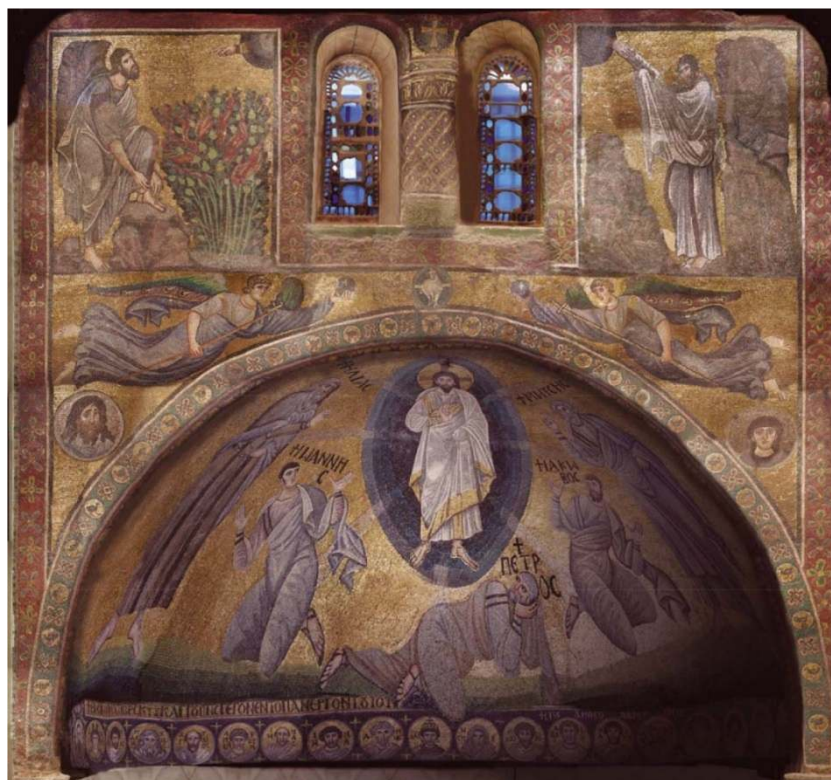


Figura 478

due pannelli raffiguranti episodi della vita di Mosè (Fig. 479-480) che si legano topograficamente alla basilica: a sinistra è rappresentato il profeta nell'atto di slacciarsi un sandalo in piedi davanti al Roveto Ardente, mentre a destra lo stesso personaggio riceve con le mani velate sul Monte Horeb (Sinai) le Tavole della Legge sotto forma di rotulo. In entrambe le scene, appare la mano di dio che fuoriesce dal cielo campito a fasce d'azzurro. L'arco trionfale è incorniciato da un bordo di fiori quadripetali verdi e oro su fondo rosso. L'estradosso dell'arco è invece occupato da una cornice costituita da piccoli orbicoli dorati contenenti volatili, alternati a rosette, su fondo verde.

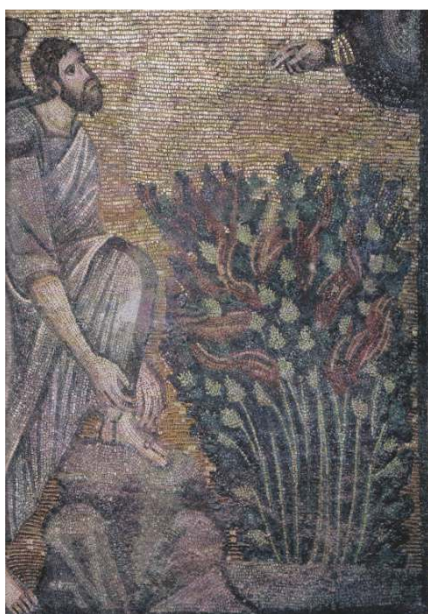


Figura 479



Figura 480



### **Iconologia**

Il programma musivo si configura come una dogmatica affermazione sia della Trinità, attraverso l'iterata rappresentazione delle tre fasce d'azzurro, sia della duplice natura divina e umana del Cristo, rispettivamente tramite la mandorla di luce con i raggi argentei (Fig. 481) e la croce d'oro che interrompe la serie degli apostoli, e la solidità della figura di Cristo. Risultano inoltre simbolicamente uniti Antico e Nuovo Testamento. In particolare, le scene della vita di Mosè hanno il medesimo significato simbolico dei mosaici con lo stesso soggetto nel presbiterio di S. Vitale a Ravenna. Esse alludono tra l'altro all'ubicazione del monastero, in quanto fu proprio sul Monte Sinai che Mosè ricevette le Tavole della Legge; inoltre, secondo la leggenda, il monastero sorse proprio dove il roveto prese miracolosamente fuoco.



Figura 481

Il busto di Davide, in corrispondenza dei piedi di Cristo, ricorda la discendenza di sua madre da tale celebre e nobile stirpe, con un'indiretta allusione all'Incarnazione.

I busti della Vergine e di San Giovanni Battista, secondo K. Weitzmann, costituiscono una sorta di primo abbozzo della Deesis, alludendo alla salvezza, mentre F. De' Maffei li considera come "testimoni di Cristo".

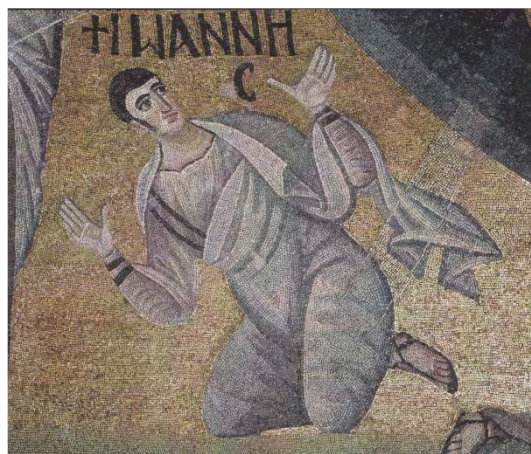


Figura 482

**Maestranze:** siro-palestinesi (LAZAREV 1967, p. 86);  
costantinopolitane (WEITZMANN 1982; KITZINGER 2004; VELMANS 2008, p. 134).

**Committenza:** imperatore Giustiniano (527-565)

### **Iscrizioni:**

+ ΗΛΙΑΣ  
+ ΙΩΑΝΝΗΣ  
+ ΠΕΤΡΟΣ  
+ ΙΑΚΩΒΟΣ  
+ ΜΩΥΣΗΣ

Catino absidale, accanto alle figure della scena della Trasfigurazione

ΛΟΥΚΑΣ, ΣΙΜΩΝ, ΙΑΚΟΒΟΣ, ΜΑΡΚΟΣ, ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟΣ, ΑΝΔΡΕΑΣ, ΠΑΥΛΟΣ,  
ΦΙΛΙΠΠΟΣ, ΘΩΜΑΣ, ΜΑΤΘΕΟΣ, ΘΑΛΔΕΟΣ, ΜΑΝΘΙΑΣ, ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΙΑΚ, ΔΑΝΙΗΛ,  
ΙΕΡΕΜΙΑΣ, ΜΑΛΑΧΙΑΣ, ΑΓΓΑΙΟΣ, Α(Μ)ΒΑΚΟΥΜ, ΙΩΝΑΣ, ΙΩΗΛ, ΑΜΩΣ, ΩΣΕΗ,  
ΜΙΧΑΙΑΣ, ΑΒΑΙΟΥ, ΝΑΟΥΜ, ΣΟΦΟΝΙΑΣ, ΖΑΧΑΡΙΑΣ, ΗΣΑΙΑΣ, ΙΕΖΕΚΙΗΛ, ΛΟΓΓΙΝΟΣ  
ΗΓΟΥΜΣ, ΔΑΔ (DAVID)

(All'interno dei 31 clipei nella parte inferiore del catino absidale)

ἐν ὀνόματι Π(ατ)ρὸς καὶ Υἱοῦ καὶ Ἁγίου Πν(εύματος) γέγονεν τὸ πᾶν ἔργον τοῦτο ὑπὲρ  
σωτηρίας τῶν καρποφορησάντων ἐπὶ Λογγίνου τοῦ ὀσιωτάτου πρεσβ(υτέρου) καὶ  
ἡγουμένου

(Nella fascia al di sopra dei clipei)

σπουδῇ Θεοδώρου πρεσβ(υτέρου) καὶ δευτερεύονος ἰνδι(κτιῶνος) Ι Δ '

(Al di sopra dei clipei, a destra).

### **Tessere**

I materiali risultano di alta qualità. Sono impiegate tessere con lamina d'oro e d'argento, in pietra, marmo e pasta vitrea, con una ricca gamma cromatica (più di trenta colori diversi). La superficie musiva si stende per 46 metri quadrati.

### **Stato di conservazione e restauri**

Il mosaico oggi è ben conservato, soprattutto grazie a due interventi di restauro che si sono rivelati provvidenziali e che hanno migliorato il precedente stato di conservazione assai precario.

**1847:** la prima campagna di restauri viene intrapresa dal monaco russo Samuel, all'epoca dell'arcivescovo Costantino di Bisanzio, come testimonia l'iscrizione su due tavolette marmoree ai lati della Cappella del Roveto Ardente. Samuele inserì chiodi e staffe in ferro nell'area con la raffigurazione di Cristo, nella scena della consegna delle Tavole della Legge e nell'area sottostante la bifora e sull'angelo di destra, al fine di ancorare al muro le parti di mosaico distaccate; inoltre, integrò meticolosamente le tessere cadute nel corso dei secoli, al fine di colmare le lacune e di fissare le tessere destinate a cadere: in luogo delle tessere di pasta vitrea e di pietra, adoperò uno stucco a base di gesso che poi dipinse imitando il mosaico circostante, per rendere integrità estetica all'opera.

**1959-1960:** a tale biennio risale il secondo intervento, quando operò un team americano, finanziato dalle università del Michigan e di Princeton, sotto la direzione di Ernest J.W. Hawkins. Tale spedizione venne documentata da George H. Forsyth e da Kurt Weitzmann nel numero 125 del 1964 della rivista National Geographic.

In quell'occasione, l'area del Cristo trasfigurato venne consolidata, rimuovendo le staffe del 1847 e sostituendole con perni di rame, ben aderenti al supporto murario. Vennero effettuate delle infiltrazioni di un impasto di gesso e caseina nelle zone caratterizzate da notevole distacco dal muro. I membri del team, a conclusione della missione, caldeggiarono un intervento conservativo ampio ed approfondito.

**Febbraio 2001:** soltanto a cinquant'anni dall'intervento di restauro americano, il Centro di Conservazione Archeologica (CCA) di Roma ha intrapreso una ricognizione sullo stato di conservazione della superficie musiva, per conto del Getty Conservation Institute di Los Angeles, mettendo in evidenza alcune criticità che richiedevano interventi di consolidamento.

**2005-2007:** il progetto di conservazione cominciò nel novembre 2005 e terminò nel 2007, con smontaggio dei ponteggi alla fine del 2008, sotto la supervisione di una commissione scientifica costituita da Padre Porfirio (sacrestano del monastero), Prof. Gael de Guichen, Arch. Petros Koufopoulos, Ing. Costas Zambas, Prof. Demetrios Michaelides, Dott. Roberto Nardi. Grazie al finanziamento da parte dell'Emiro del Qatar, Sceicco Hamad bin Khalifa Al Thani, al supporto del Dott. Zahi Hawass, Segretario Generale del Consiglio Supremo delle Antichità dell'Egitto, vennero effettuati i seguenti interventi:

- consolidamento degli strati preparatori e delle tessere;
- miglioramento della leggibilità delle raffigurazioni e delle loro qualità cromatiche (rimozione di polvere e di depositi di varia natura);
- pulizia del mosaico e di trattamento delle lacune e di protezione delle superfici musive.

A causa dell'estensione della superficie musiva nella calotta absidale, è stato realizzato e messo in opera un sistema di sostegno autoportante, tale da permettere lo scarico delle forze all'esterno del mosaico: si trattava di una costolatura metallica con 8 bracci.

Il **consolidamento** ha comportato la pulizia di tutte le zone da trattare dai detriti attraverso l'aspirazione, con getti d'aria, oppure lavaggi con alcol etilico e acqua distillata: tale operazione ha consentito un'efficace penetrazione del consolidante idraulico premiscelato (PLM-AL) e l'ancoraggio degli strati. Nei casi di distacchi superficiali è stato invece impiegato il Primal AC33 diluito in acqua al 25-50%.

La **pulitura** si è resa necessaria per via della polvere secolare, dei fumi prodotti dalle lampade ad olio, dalle candele e dall'incenso adoperati nell'edificio di culto. Sono stati dunque eseguiti impacchi con miscele di solventi organici lasciati agire sulla superficie per 30 minuti, completando la pulitura meccanicamente con spugne, acqua distillata e spazzolini. Tale pulitura ha messo in luce una moltitudine di colori e di effetti pittorici precedentemente impercettibili.

Si è poi proceduto all'**integrazione** del 4% delle tessere originali (20000 unità circa), prevalentemente di fondo d'oro, delle cornici floreali e delle vesti dei personaggi. Qualche esigua lacuna era localizzata anche sui volti dei personaggi. Le integrazioni, per non compromettere la leggibilità del tessuto musivo e per non interferire nel gioco di luci e colori, sono state eseguite tramite malta di calce e tessere.

## **Bibliografia**

BENESEVIC 1924; VAN BERCHEM, CLOUZOT 1924, p. 188; GALASSI 1953; SOTIRIOU 1953; GERKE 1961; WEITZMANN 1965; LAZAREV 1967; DUFRENNE 1977, pp. 185-205; GALEY 1980, fig. 119; DE' MAFFEI 1982; WEITZMANN 1982; PALIOURAS 1985; MIZIOLEK 1990; BISCONTI 1998-2; GUIGLIA GUIDOBALDI 1999b; ANDREOPOULOS 2002; KITZINGER 2004, p. 101 ss; NARDI, ZIZOLA 2006; CANUTI 2007, p. 487; VELMANS 2008, p. 134; NARDI 2009-2010.



#### IV. I MATERIALI, LE TECNICHE E IL PROBLEMA DELL'ORIGINE DELLE MAESTRANZE\*.

Già utilizzato nel mondo romano soprattutto dal I secolo d.C., il mosaico parietale (*opus musivum*) trionfò contestualmente con l'affermazione del Cristianesimo e con la costruzione delle basiliche soprattutto nelle grandi città (Roma, Milano, Ravenna) a partire dal IV secolo: è in questo periodo che le potenzialità di quella che il pittore rinascimentale Domenico Ghirlandaio (1449-1494) notoriamente definì “la vera pittura per l'eternità”<sup>158</sup>, trovarono la loro più completa realizzazione; successivamente, tra il V e il VI sec., essendo meno fragile dei rivestimenti pittorici e meno sensibile alle alterazioni dei colori dovute all'umidità<sup>159</sup>, grazie alla sua perenne freschezza, alle caratteristiche di durata ed inalterabilità, con il crescente affinamento delle tecniche, il mosaico si diffuse su larga scala, raggiunse l'apice del proprio sviluppo qualitativo<sup>160</sup> e diventò un perfetto *medium* espressivo dei caratteri mistici dell'estetica bizantina, adatto a favorire il senso di smaterializzazione che si voleva conferire agli interni di basiliche, battisteri e mausolei, in contrasto con la semplicità delle superfici murarie esterne. Trattandosi di un mezzo decorativo assai costoso, richiese botteghe altamente specializzate e un elevato livello di committenza<sup>161</sup>.

Le tessere, variamente tagliate nelle dimensioni e nelle forme, e soprattutto disposte in modo differenziato sul piano di allettamento, in modo tale che i riflessi non risultassero uniformi, ma continuamente variati, rendevano la luce vera protagonista della realtà musiva<sup>162</sup>: il gioco degli spigoli e delle facce illuminate delle tessere di vetro policromo, soprattutto dorate, permetteva di ottenere effetti di luccichio, di scintillio e di lusingamento ai quali la pittura non poteva aspirare<sup>163</sup>.

Questa breve premessa è utile a capire come uno studio completo ed esaustivo sull'arte musiva parietale non possa certamente prescindere dall'analisi dei materiali impiegati, degli strati di sottofondo e delle tecniche di esecuzione. L'indagine e la documentazione sulle particolarità tecniche del mosaico, infatti, costituiscono un valido ausilio alla comprensione dell'opera stessa e parallelamente offrono preziose indicazioni cronologiche e strumenti utili a distinguere scuole e tendenze locali<sup>164</sup>.

---

\*Per la stesura del presente capitolo, preziosa è stata la consulenza di Ermanno Carbonara, restauratore e docente presso la Scuola per il Restauro del Mosaico di Ravenna, che ha recentemente operato sui mosaici di S. Apollinare Nuovo e su quelli di S. Apollinare in Classe.

<sup>158</sup> VASARI 1986, p. 469.

<sup>159</sup> LAVAGNE 1988, p. 94.

<sup>160</sup> FARNETI 1993, p. 40.

<sup>161</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, p.189.

<sup>162</sup> TOSI 2001, p. 2.

<sup>163</sup> LAVAGNE 1988, p. 95.

<sup>164</sup> NORDHAGEN 1997, p. 563.

Le ricerche sulle tecniche esecutive, purtroppo scarsamente supportate dalle fonti storiche<sup>165</sup>, hanno avuto inizio in un periodo relativamente recente, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, anche grazie all'impulso dato dalla fervida attività di Giuseppe Bovini e successivamente dagli studi di Friedrich Wilhelm Deichmann. Gli studi vennero condotti sulla scorta del metodo di Thomas Whittemore (1871-1950), fondatore del *Byzantine Institute of America*, ossia eseguendo una descrizione sistematica e dettagliata di ogni tessera, dei materiali e dei colori utilizzati<sup>166</sup>: tale metodo venne utilizzato anche da P.J. Nordhagen che effettuò indagini soprattutto sui mosaici italiani compresi tra il V e l'VIII secolo.

Negli ultimi decenni si è verificato un grande progresso nella documentazione, in virtù del perfezionamento delle metodologie informatiche di rilevamento. Il restauro dei mosaici ha reso necessaria una meticolosa ispezione di gran parte della decorazione e dunque un'assidua frequentazione del testo musivo, operazioni che si sono rivelate fondamentali per l'analisi ravvicinata delle opere: attraverso la poliedrica osservazione delle tessiture musive è stato possibile ricostruire i procedimenti adottati durante le fasi di realizzazione dei mosaici, individuando la successione delle giornate di messa in opera e i settori di stesura delle tessere, e riconoscendo ripensamenti in corso d'opera e rifacimenti posteriori; sono emerse analogie tra cantieri diversi, ma anche rilevanti differenze nell'ambito di contesti decorativi legati alla medesima committenza<sup>167</sup>.

Nei dieci anni di restauri ai mosaici della basilica di S. Vitale di Ravenna (1989-1999), e durante l'ultima campagna di restauro in S. Apollinare in Classe (2005-2006), sono stati raccolti numerosi dati relativi allo stato di conservazione della decorazione e alla consistenza del tessellato musivo<sup>168</sup>. Gli elementi ricavati dalle fasi ricognitive sono confluiti nella redazione di tavole tematiche digitalizzate delle superfici musive, che hanno fatto luce sui metodi adottati e sui materiali impiegati, completando le storiche e titaniche Tavole Storiche di Corrado Ricci<sup>169</sup>, pioniere di quell'esigenza analitica che si pone come imprescindibile base della ricerca scientifica<sup>170</sup>. Parte delle informazioni è stata funzionale alla compilazione della banca dati del Cidm, sezione del Museo d'Arte della Città di Ravenna<sup>171</sup>.

---

<sup>165</sup> VERITA' 1996, p. 41.

<sup>166</sup> WHITTEMORE 1933, *passim*.

<sup>167</sup> CARBONARA 2009, p. 72.

<sup>168</sup> Dei restauri si tratterà nel V capitolo.

<sup>169</sup> MUSCOLINO, ALBERTI 2002, p. 76; MUSCOLINO 2007bis, p. 301. La multifunzionalità delle tavole tematiche digitalizzate è stata recentemente presentata dal dott. Marco Orlandi in un recente intervento sul Battistero Neoniano, il 1 marzo 2011 presso la Sala del Refettorio del Museo Nazionale di Ravenna, nell'ambito del ciclo di conferenze dedicate agli Otto Monumenti Patrimonio dell'Umanità.

<sup>170</sup> MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008, p. 14.

<sup>171</sup> KNIFFITZ 2011.

Nonostante il grande impegno di restauratori, studiosi e ricercatori, tuttavia, attualmente, diverse problematiche restano ancora senza soluzione.

Non è difficile comprendere che la complessità delle decorazioni musive parietali abbia senza dubbio comportato sia l'impiego di notevoli risorse economiche da parte dei committenti, sia la sinergia ben coordinata delle abilità artistiche, stilistiche e tecniche di maestranze altamente specializzate nel trattamento del supporto murario, nell'allestimento e nell'applicazione degli strati di malta preparatoria e nella messa in opera dei materiali<sup>172</sup>.

Possiamo avere un'idea delle diverse figure professionali che partecipavano alla realizzazione del mosaico dall'*Edictum de pretiis rerum venalium* emesso dall'imperatore Diocleziano, che nel VII capitolo (*De mercedibus operariorum*)<sup>173</sup> riporta i salari di artisti e operai all'inizio del IV secolo: il *pictor imaginarius*, ossia il cartonista che forniva il disegno e indicava i colori da utilizzare, il *pictor parietarius* che riportava il disegno sulle pareti, il *musearius* o *musivarius* (corrispettivo del *tessellarius* nell'ambito del mosaico pavimentale), ossia l'esecutore materiale dell'*opus musivum* sulle pareti, sulle volte e sulle cupole, e alcuni manovali come il *lapidarius structor* e il *calcis structor*. I due *pictores* percepivano il compenso più alto, rispettivamente 175 e 75 sesterzi al giorno, mentre il *musivarius*, nonostante dovesse possedere le competenze sulle proprietà del materiale da mettere in opera per ottenere diversi effetti, guadagnava solamente tra i 50 e i 60 sesterzi, come i manovali.

Per la realizzazione delle decorazioni musive è stata ipotizzata l'esistenza di modelli, di guide iconografiche per i *magistri musivarii*, sebbene non ne sia rimasta alcuna traccia<sup>174</sup>.

A monte dell'opera di coloro che collaboravano all'esecuzione della tessitura musiva direttamente in cantiere, stava il lavoro di produzione e di reperimento dei materiali, in particolare quello dei maestri vetrai che realizzavano le materie prime artificiali, ossia i vetri, gli smalti e le tessere a lamina metallica aurea e argentea: da loro dipendevano la qualità e la quantità delle gamme cromatiche dei materiali<sup>175</sup>, e quindi la loro competenza era fondamentale, poichè influenzava il risultato finale dell'*opus musivum* e la sua durevolezza nel tempo.

## STRATI DI SOTTOFONDO

La tecnica dei mosaici paleocristiani si basava sostanzialmente sulla tradizione romana sviluppatasi fin dal I secolo d.C.: derivò, infatti, dalla graduale evoluzione subita dalla decorazione parietale di ninfei e grotte naturali e artificiali, fontane, colonne e piscine, prevalentemente in ambito

---

<sup>172</sup> CARBONARA 2009, p. 71.

<sup>173</sup> Bibliotheca Augustana: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Diocletianus/dio\\_ep\\_i.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost04/Diocletianus/dio_ep_i.html); BOVINI 1954bis, p. 12.

<sup>174</sup> KITZINGER 1975.

<sup>175</sup> CARBONARA 2009, pp. 71-72.



termale, come il ninfeo ad incrostazioni musive presso la Casa di Nettuno e Anfritrite ad Ercolano, o quello della Casa della Fontana grande a Pompei<sup>176</sup>.

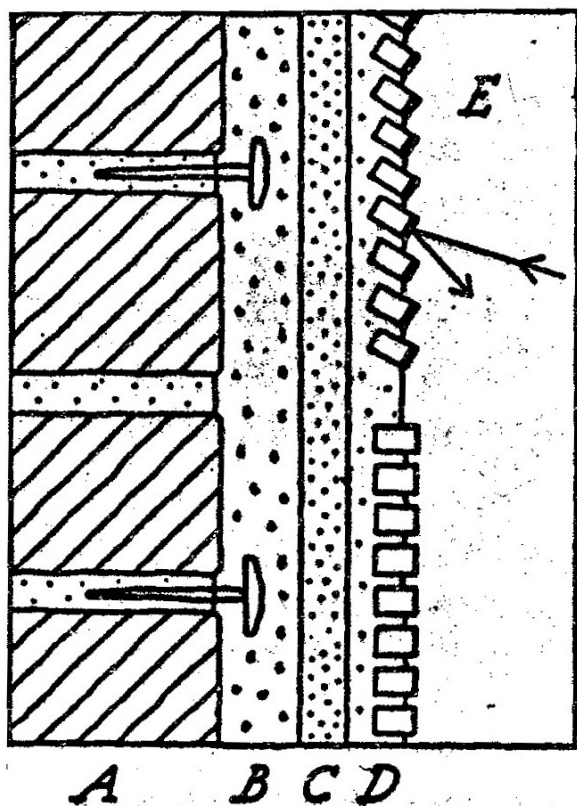


Figura 483

Fin dall'epoca romana, la pasta vitrea e le pietre naturali erano messe in opera su una preparazione di malta di calce modulata generalmente in tre strati (Mausoleo di Galla Placidia, Basilica di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, S. Sofia a Costantinopoli) o due (S. Vitale a Ravenna), per uno spessore totale di circa 6 cm. (Fig. 483).

Il primo strato – chiamato *arriccio* – era spesso 3-4 cm. e applicato direttamente sulla cortina muraria per pareggiarne le irregolarità; era costituito da un impasto di *grassello* (calce aerea, tre parti di inerte, ossia sabbia, polvere di marmo e pozzolana), e una certa quantità di additivi (fucelli vegetali, paglia, legno): questi ultimi avevano la funzione di aumentare le potenzialità meccaniche dello strato e di accrescerne la

coesione senza aumentarne il peso; inoltre, fungevano da buoni ritensori idrici che, rilasciando lentamente l'acqua, mantenevano umido lo strato nella fase di essiccamento<sup>177</sup>. In S. Sofia a Costantinopoli, Thomas Whittemore riscontrò anche una certa quantità di cocchiopesto.

Per assicurare l'aderenza del secondo strato, sulla superficie del primo venivano praticate con la cazzuola sulla malta fresca delle intaccature, ossia punti di addentellamento, chiamati *scalette*<sup>178</sup>. Tenzionalmente nelle volte e negli archi, al fine di ancorare l'arriccio alle superfici murarie, venivano utilizzati chiodi a testa larga o grappe fra i mattoni: ne sono stati riscontrati esempi a Ravenna nel mausoleo di Galla Placidia e nella basilica di S. Vitale, a Salonicco nella rotonda di S. Giorgio e a Costantinopoli in S. Sofia. Se da un lato tali elementi di rinforzo hanno garantito per secoli la stabilità degli strati di sottofondo, dall'altro l'ossidazione del metallo, nel tempo, ha causato danni alla superficie musiva, determinando nocivi rigonfiamenti<sup>179</sup>.

<sup>176</sup> PESANDO, GUIDOBALDI 2006, pp. 181-182 e 348-350; per un'immagine del ninfeo pompeiano e della casa di Nettuno e Anfritrite, si vedano rispettivamente GUARNIERI 2011bis, p. 67 e BORSOOK *et al.* 2000, tav. 1.

<sup>177</sup> MUSCOLINO, TEDESCHI, CARBONARA 2010, p. 430.

<sup>178</sup> BOVINI 1954b, pp. 8-9; FIORENTINI RONCUZZI 1984, p. 206; FARNETI 1993, p. 193, voce 211.

<sup>179</sup> NORDHAGEN 1997, p. 564; MUSCOLINO, TEDESCHI, CARBONARA 2010, p. 431.

Il secondo strato di intonaco era costituito da un impasto fine di calce spenta, di polvere di marmo, e talvolta di frammenti conchigliari, dello spessore di 2-3 cm., ed era caratterizzato, come il primo, da intaccature o da un reticolato di striature a forma di losanga, al medesimo scopo di facilitare l'adesione del terzo strato<sup>180</sup>. Qui non è ancora stata riscontrata la presenza né di sabbia né di polvere di mattone.

Sull'ultimo strato, che aveva una tessitura più fine ed era composto da una miscela di calce e polvere di marmo dello spessore di circa 1,5 cm., veniva eseguito *in situ* il mosaico, utilizzando il tradizionale metodo diretto: l'impasto era disteso gradualmente, a piccole sezioni (*giornate*), in modo da consentire l'allettamento delle tessere, prima che la malta si indurisse. Su tale strato, prima della posa in opera dei materiali, veniva dipinto *a fresco* il disegno preparatorio che serviva da guida al *musivarius* per l'inserimento delle tessere<sup>181</sup>: si trattava di un abbozzo delle linee principali, oppure di pitture compiute con pochi colori, allo scopo di guidare gli artisti nella scelta dei materiali da impiegare, pitture che in diversi casi vennero modificate prima dell'esecuzione del mosaico. Le aree da rivestire con tessere auree, erano campite con pittura di colore giallo o rosso, che aveva la funzione di colorare l'intonaco, al fine di rendere meno visibili gli interstizi fra una tessera e l'altra.

Per la riproduzione della traccia da seguire per la composizione musiva, prima di affrescare, si è ipotizzato che sull'intonaco venisse steso un cartone forellato, sul quale si passava una stoffa intinta di polvere nera; una volta tolto il cartone, rimaneva la traccia del soggetto lasciata dallo spolvero<sup>182</sup>.

A differenza dei mosaici bizantini e costantinopolitani in genere, in Occidente, le sinopie venivano tracciate sul secondo dei due strati preparatori: ciò si riscontra, ad esempio, a Milano nel mosaico della cappella di S. Aquilino – in particolare nella rappresentazione di Cristo-Helios che rischiara la terra col suo carro solare trainato da cavalli<sup>183</sup> – e nell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma.

---

<sup>180</sup> BOVINI 1954bis, p. 9; FARNETI 1993, p. 197, voce 223.

<sup>181</sup> FARNETI 1993, p. 203, voce 245.

<sup>182</sup> CUCCO 1992, p. 221.

<sup>183</sup> BERTELLI 1985, p. 149.

Nel catino absidale di S. Apollinare in Classe a Ravenna, sotto il disco contenente la croce gemmata della Trasfigurazione, è stato rinvenuto il disegno di un cerchio con all'interno una croce, unitamente al fulcro di fissaggio della cordicella che servì per tracciare il clipeo<sup>184</sup>; in occasione dei restauri fra gli anni '60 e '70, grazie al distacco della superficie musiva, al di sotto della teoria delle pecore nella parte inferiore dell'abside, venne portata alla luce una sinopia, attualmente esposta al Museo



Figura 484

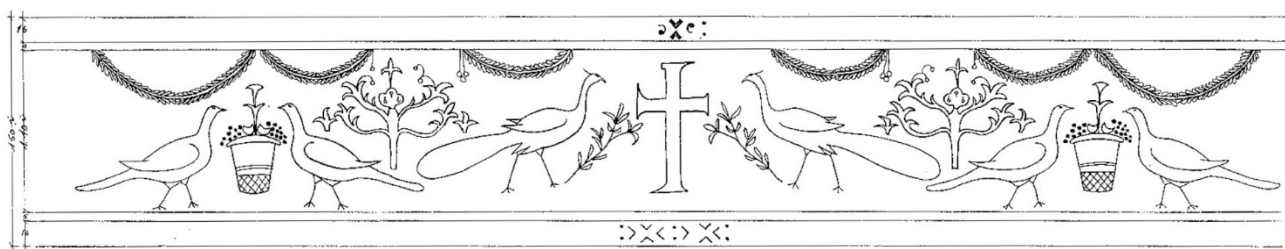


Figura 485

Nazionale, tracciata con un colore rosso e costituita da una serie di pavoni e fagiani che si fronteggiano, con al centro un vaso di fiori e frutta, ed un motivo vegetale di foglie (Fig. 484 - 485): si tratta di un *unicum* fra i cicli musivi ravennati, che testimonia un ripensamento da parte della committenza in merito al programma iconografico da tradurre in tessuto musivo. Nella stessa basilica, in occasione degli ultimi interventi di restauro condotti sull'arco trionfale, l'ispezione stratigrafica ha

<sup>184</sup> BOVINI 1954bis, p. 10; NORDHAGEN 1997, p. 564.



rivelato in diverse zone la presenza di soli due strati, simili a quelli riscontrati in S. Vitale, e non costantemente di tre, come sostenne Mons. Mario Mazzotti<sup>185</sup>.

## I MATERIALI

Le analisi sui mosaici bizantini hanno fatto emergere una sapiente combinazione di componenti materici con caratteristiche ottiche e cromatiche diverse, spesso in grado di conferire all'*opus musivum* “il fascino del ricamo e la sontuosità del tappeto”<sup>186</sup>: vetri, smalti e tessere a lamina metallica oro e argento (*materiali artificiali*), pietre, marmi, madreperle (*materiali naturali*).

Se la vastità dell'impero romano aveva consentito di far pervenire ovunque materiali di ogni tipo dalle zone più lontane, tuttavia tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, a causa del progressivo declino economico e culturale, Roma non importò più alcun marmo: da questo periodo gli artisti usufruirono principalmente di quello accumulato nei depositi e, in seguito, dei marmi asportati dagli antichi monumenti. Il fenomeno del reimpiego non si arrestò nemmeno davanti a provvedimenti speciali o a bolle pontificie: l'11 luglio 458 l'imperatore Maggioriano emanò a Ravenna una legge destinata al *praefectus urbis*, che proibiva la distruzione degli antichi edifici di Roma, decretando che potevano essere smantellati solo se in rovina: ciò testimoniava una prassi in uso già da tempo<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> MAZZOTTI 1968, p. 314; MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008, p. 38; CARBONARA 2009, p. 73.

<sup>186</sup> BERTELLI 2011, p. 17.

<sup>187</sup> *Novella Maioriana 4, De aedificiis publicis*: per il testo si vedano GIBBON 1850, cap. XXXVI e STORONI MAZZOLANI 1997, p. 25. Un momento di pausa si ebbe tuttavia con Teoderico che protesse gli antichi edifici pubblici e anzi ne promosse il restauro (Cassiodoro, *Variae*, III, 31).

## LE PIETRE NATURALI

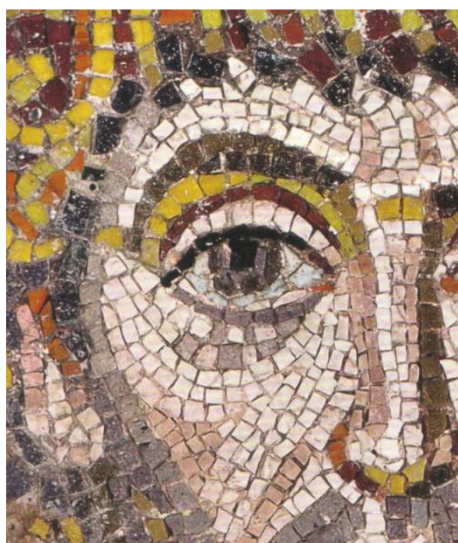


Figura 486

venne applicato uno strato di colore: ad esempio, nel mosaico di VI secolo della Panaghia Kanakarià a Lythrankomi (Cipro), dovunque fosse necessario un rosso chiaro, i cubetti venivano dipinti, poiché era difficile produrre tale tonalità in vetro colorato<sup>188</sup> (Fig.487).

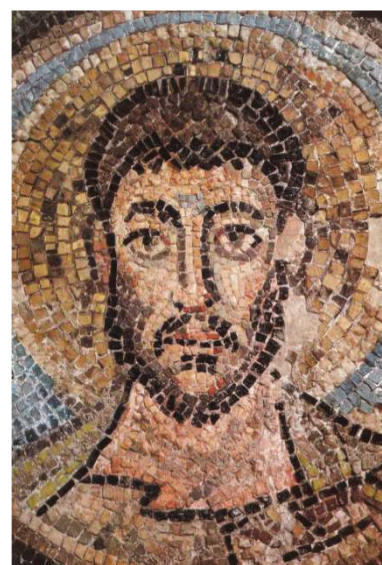


Figura 487

Già impiegati per la resa delle transenne della terza fascia del battistero degli Ortodossi a Ravenna, cubetti di marmo bianco vennero utilizzati nei mosaici della prima metà del VI secolo, per alcuni dettagli di rilevanza iconografica, ad esempio nel battistero degli Ariani, come massima luce negli incarnati delle tre figure del disco mediano in contrasto con la pasta vitrea rosa, e per il pallio



Figura 488

vitrea (Fig. 488). Nel medesimo edificio di culto, i veli delle sante furono eseguiti in marmo, al fine

di san Pietro, mentre gli altri apostoli indossano pelli realizzati in tessere di pasta vitrea: qui i tasselli marmorei hanno lo scopo di ottenere l'effetto della consistenza della lana, così come accade in S. Apollinare Nuovo, dove nel pannello cristologico che rappresenta la separazione delle pecore dai capri, le pecore sono eseguite con abbondanza di cubetti di marmo, mentre i capri sono resi con la pasta

<sup>188</sup> NORDHAGEN 1997, p. 566.

di dare l'illusione di una stoffa morbida, in contrasto con lo splendore delle altre vesti in pasta vitrea. Il marmo bianco si riscontra anche nella maggior parte dei manti dei personaggi del presbiterio di S. Vitale. In S. Apollinare in Classe è riconoscibile nelle pecore, nelle vesti dei profeti Mosè ed Elia e del Santo eponimo, e inoltre nei tendaggi che inquadrano i quattro vescovi tra le finestre.

La pietra calcarea rosata è impiegata in S. Apollinare Nuovo nelle teorie delle sante e dei martiri e negli incarnati delle figure rappresentate nei registri superiori della parete settentrionale; è presente in varie sfumature nel presbiterio di S. Vitale in tutti gli incarnati dei personaggi e anche nei quindici busti dell'arcone d'entrata, insieme alla pasta vitrea rosa.

Un uso esclusivo di pietra e marmo si riscontra anche negli incarnati dei visi di Cristo e san Pietro nel frammento musivo di S. Maria Formosa o del Canneto a Pola<sup>189</sup>.

Rimanendo in ambito istriano, nella Basilica Eufrasiana di Parenzo è diffusa la pietra calcarea bianca, utilizzata per la resa delle tonalità chiare delle vesti degli apostoli, dei bordi delle aureole, e inoltre per modellare il chiaroscuro della sfera celeste su cui siede Cristo nell'arco trionfale, per le parti bianche dei globi oculari e dei fiori di giglio. Per i manti dei personaggi dell'area presbiteriale di S. Vitale venne adoperata la pietra calcarea beige<sup>190</sup>.

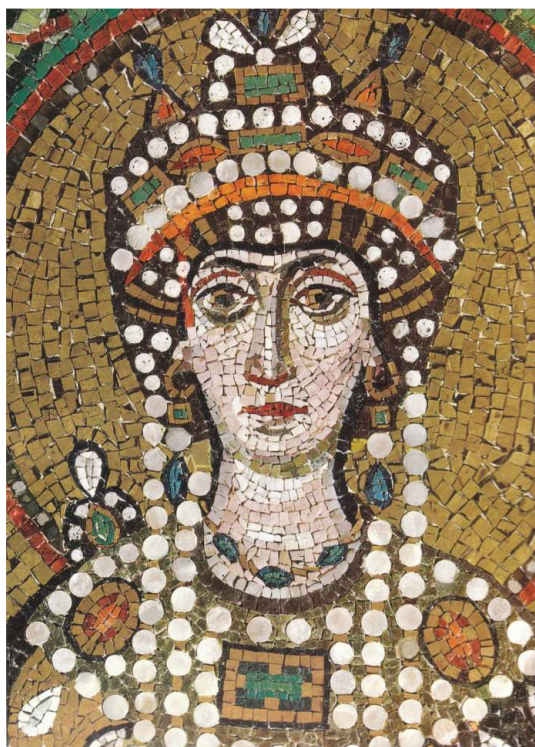


Figura 489

Nel mosaico parietale è utilizzata anche la madreperla, il cui uso è d'importazione orientale. A Ravenna in S. Vitale è impiegata insieme al vetro bianco – tagliata in dischi da bacchette circolari di diametro compreso tra i 12 e i 20 mm. – nell'aureola di Cristo, nella croce gemmata del sottarco absidale, nella corona destinata al santo eponimo e nei pannelli imperiali, dove solo per la figura di Teodora sono state impiegate per la veste, la corona, i pendenti e gli orecchini ben 104 madreperle (Fig. 489). In S. Apollinare in Classe è riconoscibile nella decorazione del nimbo dorato del santo in posizione orante e nel clipeo della Trasfigurazione, in particolare nella fascia gemmata della cornice e nella decorazione delle stelle e della croce.

L'utilizzo della madreperla è stato rilevato pure nei mosaici di epoca agnelliana di S. Apollinare Nuovo, in particolare nella teoria delle sante.

<sup>189</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, p. 205.

<sup>190</sup> ALBERTI 2000, pp. 595-600.



## LA PASTA VITREA

Tra i materiali artificiali, la pasta vitrea ha avuto un ruolo importante nella storia del mosaico: il tipo di vetro dominante dall'epoca romana fino all'VIII-IX sec. era costituito da un impasto a base di vetro incolore o colorato, trasparente o opaco, ottenuto dalla fusione a 1300-1500°C e dal successivo raffreddamento di una miscela di silice (*vetrificante*) sotto forma di sabbie provenienti da ben precise località (ad esempio dal litorale tra Cuma e Literno in Campania, presso la foce del fiume Volturno, oppure dalla foce del fiume Belus in Israele), ossido di calcio (*stabilizzante*), carbonato idrato di sodio (*natron*) o di potassio (*fondenti*); a tale miscela venivano aggiunti ossidi metallici opacizzanti (fosfato di calcio) e coloranti, ottenendo così lo smalto<sup>191</sup>. Dalle analisi condotte sui vetri antichi, compresi quelli impiegati nei mosaici di VI secolo di Ravenna, si è riscontrato l'uso dell'antimonio (Sb) come opacificante e al tempo stesso come colorante<sup>192</sup> (Fig. 490).

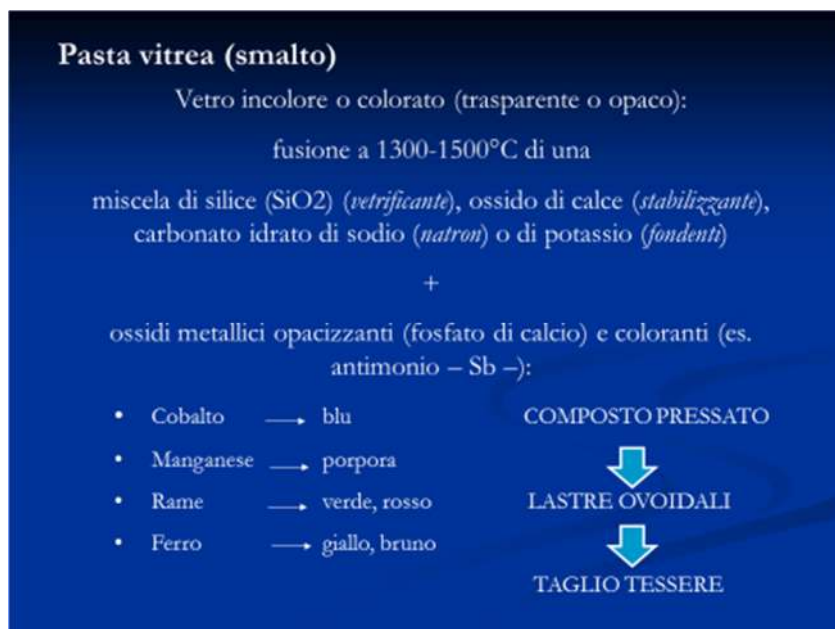


Figura 490

Adriana<sup>193</sup>. Successivamente, dopo un graduale raffreddamento, le lastre venivano tagliate in tessere.

La pasta vitrea era già impiegata nell'antico Egitto con la funzione di rendere le opere più preziose e raffinate: proprio qui, in epoca ellenistica, si svilupparono i maggiori centri di produzione, in particolare ad Alessandria, raggiungendo alti livelli; in seguito alla conquista dell'Egitto, le tecniche di lavorazione del vetro vennero acquisite da Roma ed estese al resto dell'impero. Al I sec. d.C. risale l'utilizzo della pasta vitrea accanto alle tradizionali tessere in pietra, soprattutto nelle basiliche paleocristiane, in cui il mosaico non ha più solo uno scopo decorativo, ma anche rappresentativo. Tuttavia, con la decadenza dell'impero romano l'arte musiva venne sempre più

<sup>191</sup> FARNETI 1993, p. 171, 174; VERITA' 1996, p. 41; FIORI, VANDINI, MAZZOTTI 2004, pp. 55-58.

<sup>192</sup> FIORI 1990, pp. 81-88.

<sup>193</sup> BOVINI 1954bis, p. 7

condizionata dalla difficoltà di reperire il materiale vetroso che richiedeva una complessa e costosa tecnologia per essere prodotto<sup>194</sup>.

Stando alle ricerche archeologiche finora condotte, si può affermare che la produzione vetraria tra Tarda Antichità e Alto Medioevo non avvenisse su scala locale, bensì presso pochi siti di produzione primaria in area mediterranea, nelle zone costiere, laddove le materie prime erano facilmente accessibili ed esportabili, tra Egitto e Palestina, rispettivamente a Wadi El Natrûn fra



Figura 491 - A: Wadi El Natrûn; B: Foce fiume Belus; C: Foce fiume Volturno.

Alessandria e Il Cairo, e presso la già citata foce del fiume Belus (a Na'aman, tra Haifa e Acrida) (Fig. 491). Qui erano attive fornaci nelle quali venivano fusi parecchi toni di vetro<sup>195</sup>. Dopo la fusione, la fornace veniva lasciata raffreddare e in seguito demolita. I blocchi di vetro erano poi suddivisi in pezzi di materia prima grezza, e distribuiti nell'area mediterranea, secondo modalità commerciali attualmente non ancora ben chiare<sup>196</sup>. Giunti a destinazione, negli atelier venivano nuovamente fusi, colorati e opacizzati: dunque, la trasformazione del vetro grezzo in vetro musivo avveniva *in loco*.

In alcuni monumenti è stato rilevato l'uso di vetri di diversa natura e provenienza, come nel Battistero Neoniano, dove le tessere sono classificabili in due gruppi differenti. Il primo gruppo è

<sup>194</sup> VERITA' 1996, p. 41.

<sup>195</sup> FREESTONE 2003, pp. 111-115; VERITA' 2010, p. 91.

<sup>196</sup> FIORI, VANDINI, MAZZOTTI 2004, pp. 81-86.

quello delle tessere meglio conservate, prodotte, secondo la tradizione romana, presumibilmente in Italia, con vetro al natron, opacizzato con antimonio: tessere di questa tipologia sono state riscontrate nelle chiese romane a partire dal IV secolo. Il secondo gruppo comprende tessere in prevalenza deteriorate e scolorite, opacizzate con fosforo e calcio: verosimilmente si tratta di materiale proveniente da un sito di produzione medio-orientale, considerando le tessere con le stesse caratteristiche chimiche rinvenute presso la basilica bizantina scavata a Petra, in Giordania<sup>197</sup>.

Nel 330 Costantino il Grande trasferì la capitale dell'impero da Roma a Costantinopoli, la *nea Rome*, e, allo scopo di rendere sfarzosa questa città, fece trasportare sulla riva del Bosforo marmi preziosi, circondandosi di artisti provenienti da Roma, dalla Grecia e dall'Asia, chiamando anche i vetrai romani che dai procedimenti di base migliorarono le tecniche di fabbricazione. Il vetro colorato con diversi pigmenti era lavorato al fine di ottenere differenti tonalità e svariate gradazioni dello stesso colore, e proprio dal IV secolo divenne il materiale più idoneo per le nuove strutture architettoniche e per rappresentare i nuovi temi religiosi, grazie alle notevoli potenzialità cromatiche, ossia una gamma di circa 200 tinte diverse, comprendenti trenta tonalità di verde e venti gradazioni di rosso. Costantino protesse i mosaicisti, accordando loro esenzioni fiscali affinché potessero perfezionarsi, e nella nuova città fondò una scuola di arte musiva, mettendo a disposizione degli artisti gli smalti fabbricati nei laboratori del palazzo imperiale di Bisanzio: la scuola fondata da Costantino fu molto prolifica e giunse all'apice in epoca giustiniana<sup>198</sup>.

I primi monumenti paleocristiani nei quali venne impiegato il vetro colorato furono S. Pudenziana e S. Maria Maggiore a Roma, il battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli, la cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo a Milano, il battistero degli Ortodossi e il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Nei due monumenti ravennati appena citati i visi e gli incarnati dei personaggi sono realizzati con paste vitree, senza tracce di pietra o marmo, e con un grande impiego del colore arancione per i lumi<sup>199</sup>. Ciò accade anche in S. Apollinare Nuovo, per quanto riguarda gli incarnati dei profeti del registro mediano, similmente ai coevi ritratti degli apostoli sull'arco intorno all'abside della Cappella Arcivescovile (Fig. 492).

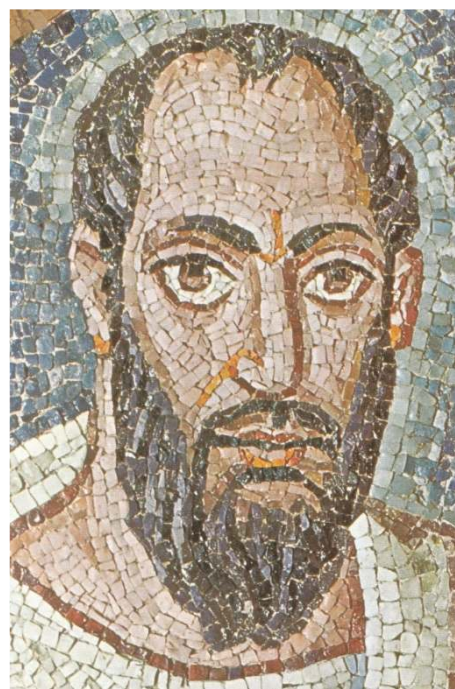


Figura 492

<sup>197</sup> VERITA' 2010, p. 101.

<sup>198</sup> FIORENTINI RONCUZZI 1984, pp. 56-57.

<sup>199</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, pp. 191-193.



I mosaicisti potevano contare su una tavolozza ricca di colori e di gradazioni, utili ad ombreggiare e a modellare, ma anche a produrre effetti di variazione su superfici apparentemente monocrome<sup>200</sup>.

E' vasto l'impiego del vetro verde in diverse tonalità e sfumature di colore che vanno dal verde-blu al verde-giallo, soprattutto per gli sfondi naturalistici: nel Mausoleo di Galla Placidia, ad esempio, è utilizzato per il piano su cui poggiano le figure biancovestite dei lunettoni, e nelle quattro lunette alla base della cupola; nel Battistero degli Arianisti per la resa del prato su cui "procedono" gli apostoli.

Il vetro bianco è invece impiegato come punto di massima luce per le vesti dei personaggi, come si è riscontrato nel mausoleo di Galla Placidia nei panni degli apostoli, nella veste di san Lorenzo e nelle pecore della lunetta del Buon Pastore.

Gli edifici di culto di epoca giustiniana furono decorati con smalti prodotti con una tecnica avanzata, ricchi di sfumature di colore, come ci testimonia anche il primo libro del *De aedificiis* di Procopio di Cesarea, in relazione al palazzo Imperiale di Bisanzio: *Tutto il soffitto splende di pitture, formato non di cere bruciate o spalmate, ma di piccole tessere (ψηφῶσι) risplendenti di ogni colore, le quali raffigurano oggetti di ogni genere e immagini umane*<sup>201</sup>. Nei mosaici bizantini, secondo i canoni dell'estetica e in linea con l'ideologia espressa dalle decorazioni musive, lo smalto si adattava perfettamente al desiderio e allo sforzo degli artisti di illuminare con maggior fulgore gli edifici di culto<sup>202</sup>.

Nella decorazione musiva di S. Vitale è stata registrata una vastissima gamma cromatica di vetri impiegati: porpora, grigio, verde, rosso, rosa, ocre, giallo, blu, azzurro, celeste, verde, arancione, con sfumature comprese fra tre e otto toni. Nell'abside si aggiungono ulteriori colori rispetto al presbiterio: grigio-violaceo, giallo-bruno-verde, giallo opaco. La pasta vitrea rosa è impiegata per gli incarnati dei personaggi soprattutto nel catino absidale.

In S. Apollinare in Classe, le tessere in pasta vitrea turchese e verde in varie tonalità (giallo e blu) sono utilizzate diffusamente: le prime come fondo all'interno del clipeo della calotta absidale, le altre nella rappresentazione del giardino fiorito del catino absidale, sia nella resa del prato, che nella raffigurazione delle fronde degli alberi.

Tra i materiali artificiali si annovera anche il cotto, assente nei mosaici di epoca placidiana e teodericiano, ma utilizzato in abbondanza in S. Vitale, in diversi toni (giallo rosato, giallo verde, rosso e ocre bruno)<sup>203</sup>, e nelle vesti delle sante in S. Apollinare Nuovo; in tonalità gialla, si trova in

---

<sup>200</sup> KITZINGER 1963, col. 675.

<sup>201</sup> PROCOPIUS CAESARIENSIS, *Peri ktismaton libri sex sive De aedificiis*, I, 10, 15.

<sup>202</sup> FIORENTINI RONCUZZI 1984, p. 29

<sup>203</sup> MUSCOLINO 2007bis, p. 302.

associazione con le tessere d'oro, allo scopo di creare particolari effetti luministici di assorbimento e riverbero della luce<sup>204</sup>.

#### LE TESSERE A FOGLIA METALLICA D'ORO E D'ARGENTO.

Le pareti e le volte degli edifici di culto di Ravenna compresi tra la fine del V e l'inizio del VI secolo sono caratterizzate da tessere di vetro a foglia metallica d'oro che ispirarono il famoso verso di Gabriele D'Annunzio, *Ravenna, glauca notte rutilante d'oro*<sup>205</sup>. Se nei mosaici della prima metà del V secolo, come quelli del mausoleo di Galla Placidia, del battistero degli Ortodossi e della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, lo sfondo è in prevalenza blu oltremare, simbolo di spiritualità, mentre l'oro è riservato solo ad alcune parti della decorazione, dalla seconda metà dello stesso secolo l'impiego delle tessere auree, unitamente all'inserimento di quelle argentee, aumenta notevolmente, soprattutto per la resa degli sfondi, come testimonia la cupola della cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro a Milano. Si consolida così una pratica in uso fin dal 350, prima in Grecia e a Costantinopoli, poi in tutta l'area del Mediterraneo, sia orientale sia occidentale, che si manterrà per tutto il Medioevo, divenendo una caratteristica peculiare dei mosaici del periodo medio-bizantino: pensiamo ai mosaici di S. Marco a Venezia, e a quelli di Torcello<sup>206</sup>. Lo sfondo d'oro, se da un lato impreziosisce la tessitura musiva, accentuando ed esaltando la policromia degli smalti, dall'altro porta ad una smaterializzazione della superficie architettonica<sup>207</sup> e ad una perdita di profondità prospettica e di realismo<sup>208</sup>. Proprio per via del largo impiego di smalti d'oro nel mosaico medievale, come sinonimo di *opus musivum* fu utilizzato il termine *metallum*<sup>209</sup>.

Già in epoca romana venne scoperta la possibilità di far aderire al vetro delle sottili foglie metalliche d'oro, argento e loro leghe<sup>210</sup>. La preparazione delle tessere auree e argentee era più complicata rispetto a quella degli smalti, poiché i due metalli preziosi non erano mescolati alla pasta vitrea, bensì applicati appunto in foglie sottilissime, protette da una pellicola di vetro bianco. Per ottenere questo risultato i maestri vetrai bizantini applicavano sopra una lastra di vetro (*supporto*) incolore, oppure verdastra, o gialla o rosea, una fogliolina di uno di questi due metalli e stendevano su di essa un sottile strato di vetro polverizzato e rimettevano poi nel forno. Per effetto del calore, la

---

<sup>204</sup> MUSCOLINO 2006, pp. 40-41.

<sup>205</sup> G. D'ANNUNZIO, *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*, II, Elettta, Le città del silenzio, Ferrara, Pisa, Ravenna.

<sup>206</sup> RIZZARDI 1985.

<sup>207</sup> KITZINGER 2004, p. 65.

<sup>208</sup> NORDHAGEN 1983b, p. 74.

<sup>209</sup> BOVINI 1954bis, p. 12.

<sup>210</sup> VERITA' 1996, p. 77.

polvere vitrea formava una sottile pellicola vetrosa (*cartellina*) che proteggeva l'oro. Tale metodo è descritto da Fra Teofilo nel XIII secolo, nel secondo volume delle opere sulle arti<sup>211</sup>. La cartellina non era tuttavia abbastanza trasparente e non era uniforme in ogni punto: la non uniformità rendeva le tessere d'intensità e di lucentezza diversa in vari punti, ma dopo qualche tempo dalla messa in opera, se la pellicola di protezione o la fogliolina metallica non venivano fissate stabilmente, la pellicola si staccava, lasciando allo scoperto la foglia d'oro, cosa che era preannunciata da macchie o ombre.

Non è corretto parlare genericamente di oro. A Ravenna, infatti, si trovano impiegati tre tipi di tessere auree (*Fig.*): una presenta il supporto di un tono caldo tendente all'ambra, con uno strato di colore rosso alla base, ben aderente al vetro, con pochissime bolle e la cartellina compatta e trasparente (A); la seconda è simile alla prima, ma è priva dello strato di colore rosso (A1); la terza ha il supporto di un tono freddo tendente al verde, "bulicoso", ossia caratterizzato da bolle gassose, con la lamina metallica fragile e una cartellina poco trasparente e caratterizzata da numerose microfessurazioni (B)<sup>212</sup>. Le differenze tra tali tipologie dipendono dalle tecniche di fabbricazione e si manifestano nella diversa capacità di riflettere la luce.

La tessera B è quella più antica ed è impiegata nel mausoleo di Galla Placidia, nell'aureola e nella croce del Buon Pastore e di Cristo giudice (c.d. san Lorenzo), nella croce apocalittica, nelle stelle e nei quattro esseri viventi dell'Apocalisse; nel battistero Neoniano in modeste quantità, come punto di massima luce nella resa volumetrica delle colonne delle esedre, come sfondo della scena del battesimo di Cristo, nelle iscrizioni identificative degli apostoli e come lumeggiatura nelle vesti degli apostoli stessi. In epoca teodericiana è presente nello sfondo del Battistero degli Ariani, in S. Apollinare Nuovo (in tutto il ciclo cristologico, in entrambi i registri dei profeti, nelle rappresentazioni del Cristo e della Vergine in trono e parzialmente nella rappresentazione del *palatium*), e nella Cappella Arcivescovile in tutta la decorazione musiva. Essa è impiegata anche in S. Vitale, esclusivamente nell'area presbiteriale, spesso mescolata all'oro con supporto trasparente tendente all'ambra.

La tessera A si riscontra in S. Apollinare Nuovo (nella *civitas Classis*, parzialmente nella rappresentazione del *palatium*, ma soprattutto nelle teorie dei martiri e delle sante), in S. Vitale, dove trova un uso esclusivo nel catino absidale<sup>213</sup>, e in S. Apollinare in Classe come colore generale del fondo dell'intera rappresentazione della calotta absidale, nonché in altri particolari.

---

<sup>211</sup> THEOPHILI, *Presbyteri et Monachi, libri III sen diversarum artium schedula*, opera et studio Caroli l'Escalopier Lutetiae Parisiorum, Firmin. Didot, 1892.

<sup>212</sup> CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000, pp. 709-711.

<sup>213</sup> ALBERTI 2000, pp. 595-600.



Infine, la tessera A1, la più recente, trova largo impiego prevalentemente in S. Apollinare Nuovo, sia nei mosaici di epoca teodericiana (493-526) che in quelli di epoca agnelliana (557-565).

Dalla minuziosa analisi eseguita sulle tessere auree di S. Vitale in occasione dei già citati restauri, è emerso che nell'abside sono state impiegate soltanto le tessere di tipo A, dunque quelle a foglia metallica d'oro "caldo", mentre nel presbiterio sono state messe in opera insieme a quelle con supporto verde; inoltre, è stato notato che l'oro più prezioso è stato riservato alle aureole dei personaggi più significativi (Mosè, gli angeli che sotto la quercia di Mambre prefigurano la Trinità, Melchisedec, Cristo, gli apostoli e la coppia imperiale): verosimilmente, la presenza di entrambe le tipologie si spiega con lo scarseggiare delle tessere più preziose<sup>214</sup>. Le tessere di tipo A hanno un ruolo centrale fra i materiali innovativi rispetto alle realizzazioni musive più antiche: esse sono migliori, anche dal punto di vista della tecnica di produzione, rispetto alle precedenti tessere con base di vetro color verde chiaro presenti in S. Apollinare Nuovo, nei registri inferiori di epoca teodericiana. L'impiego di tessere con base di vetro verde nei mosaici di VI secolo può essere spiegato come un reimpiego di ori precedenti: ciò è plausibile in S. Apollinare Nuovo, dove l'epurazione agnelliana antiariana aveva determinato la distruzione di ampie superfici musive teodericiane<sup>215</sup>.

Tipologia	Supporto	Lamina metallica	Cartellina
B	Pasta vitrea trasparente; tono freddo tendente al verde; ricco di bolle gassose («bulicoso»).	Foglia discontinua.	Numerose microfessurazioni.
A	Pasta vitrea trasparente; tono caldo tendente all'ambra con strato di colore rosso alla base; pochissime bolle.	Omogeneamente distesa sulla superficie del supporto.	Compatta e trasparente.
A1	Pasta vitrea trasparente; tono caldo tendente all'ambra; pochissime bolle.	Omogeneamente distesa sulla superficie del supporto.	Compatta e trasparente.

<sup>214</sup> CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000, p. 713; MUSCOLINO 2007, p. 306.

<sup>215</sup> MUSCOLINO 2007, p. 301.

Anche nella basilica Eufrasiana di Parenzo sono presenti tessere a foglia metallica d'oro, tuttavia la maggior parte di quelle originarie, avendo subito un degrado nella cartellina, è stata sostituita nel corso dell'intervento di restauro alla fine del XIX secolo<sup>216</sup>.

Di epoca teodericiana, nella basilica palatina commissionata dal sovrano ostrogoto, sono le tessere d'argento nei nimbi dei personaggi biancovestiti tra le finestre del registro mediano, nelle scene cristologiche e nelle conchiglie che ad esse si alternano, e nella scena di Cristo in trono. Tali tessere con foglia d'argento, ora alterata o perduta, sono impiegate anche in S. Vitale, nei nimbi dei personaggi. L'argento, che dà la possibilità di modulare la luce aumentando lo scintillio delle figure, venne introdotto a Salonicco: nella rotonda di S. Giorgio viene usato unitamente alle tessere d'oro nelle architetture e puro nel medaglione centrale con la figura di Cristo, rendendo più intensa la luminosità di questa parte rispetto alle altre.

In epoca medio-bizantina l'argento divenne sempre più raro, a vantaggio dell'oro che assunse un ruolo crescente e che fece da sfondo a figure dai colori via via più scuri<sup>217</sup>.

#### LE TESSERE: FORMA, DIMENSIONI, GRADO DI TRASPARENZA



Figura 493

Le tessere, (*abaculi* o ἄβακίσκοι), ottenute collocando sul *tagliolo* (cuneo conficcato su un ceppo) il materiale, e vibrando un colpo secco e deciso con la *martellina*, giocano un ruolo fondamentale per ciò che il mosaicista vuole esprimere: forma, grandezza, colore, materiale, disposizione e inclinazione offrono molteplici possibilità di espressione. Spesso rugose in superficie, e rastremate per agevolare l'inserimento nel letto di base<sup>218</sup>, in genere sono di forma quadrata o rettangolare, ma anche triangolare. Le dimensioni sono limitate, ma assai diverse non solo nelle varie epoche e nelle differenti aree regionali, in relazione ai differenti significati assunti dal mosaico nel corso dei secoli, ma anche nell'ambito della medesima decorazione musiva. E' chiaro che la graduale estensione delle rappresentazioni musive dal pavimento alle pareti in epoca paleocristiana e bizantina, comportò l'aumento della distanza tra l'opera e lo spettatore, e di conseguenza l'ampliamento del formato delle tessere rispetto

<sup>216</sup> BERNARDI 2006, pp. 27-43.

<sup>217</sup> NORDHAGEN 1997, pp. 571-572.

<sup>218</sup> KITZINGER 1963, col. 673.

all'epoca ellenistica e romana, nonché una significativa trasformazione degli artifici tecnici<sup>219</sup>. Nei mosaici parietali italiani del V secolo i cubetti sono relativamente grandi e variano da 7 a 10 millimetri quadrati<sup>220</sup>. In genere, per le vesti, per i paesaggi e per gli sfondi venivano usate tessere grandi, mentre per gli incarnati dei visi, per i capelli e per parti che richiedevano una maggiore ricchezza di toni, tessere piccole o addirittura schegge irregolari per ottenere una vera e propria definizione pittorica. Nella Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, ad esempio, le tessere utilizzate per gli incarnati sono da un terzo a un quarto più piccole rispetto a quelle impiegate nelle zone adiacenti. Tale contrasto appare meno marcato nei mosaici di VI secolo di Ravenna, e in quelli coevi del monastero di S. Caterina sul Sinai.

Generalmente, il tessellato risulta regolare, ma ciò non esclude la presenza di tessere di dimensioni eccezionali. Nei primi mosaici bizantini, per la resa di perle e diamanti, si nota l'uso di tessere ovali o circolari di notevoli dimensioni: ciò accade in S. Giorgio a Salonicco, dove sono impiegate vere e proprie "perle" d'argento, e in S. Vitale a Ravenna, per quanto riguarda i tagli della pietra naturale e della madreperla. L'abside della stessa basilica giustiniana è ricca di tasselli di pasta vitrea circolari, bianchi, ricavati sezionando bacchette di vetro da 8 a 18 millimetri di diametro, usati frequentemente nel pannello di Teodora, sia per i preziosi gioielli dell'imperatrice, sia per le dame del seguito. Anche il pannello di Giustiniano si distingue per la preziosità dei materiali impiegati: in esso, tra l'altro, spicca la tessera più grande di tutta la superficie musiva, ossia quella circolare impiegata per il fermaglio del mantello dell'imperatore, di dimensioni straordinarie, ossia di circa 5

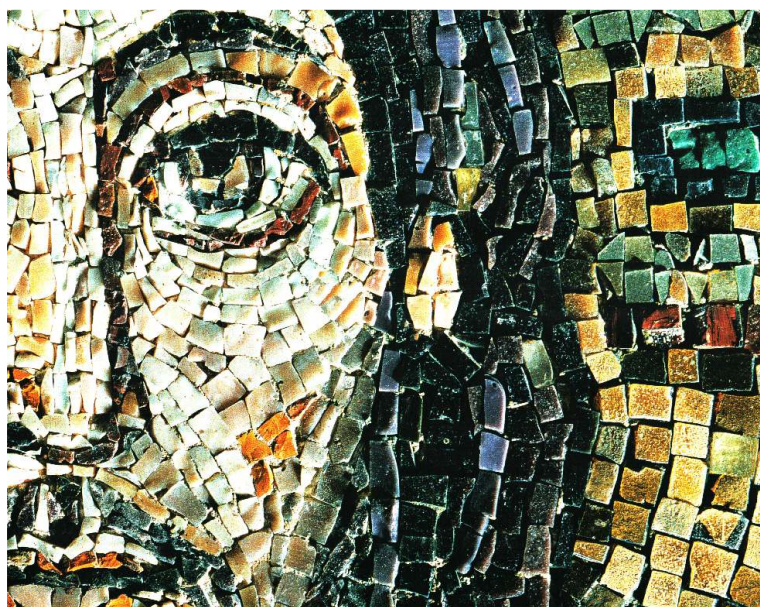


Figura 494

x 4 cm, di pasta color arancione-cadmio (Fig. 493), adoperata diffusamente per la resa di libri e gioielli<sup>221</sup>.

Osservando i mosaici di epoca teodericiana di S. Apollinare Nuovo, è emerso che le tessere di smalto e a foglia d'oro assumono svariate forme e che il vetro è spesso tagliato a cuneo e smussato, al fine di agevolare l'accostamento delle tessere (Fig. 494): la cura nell'esecuzione artistica e tecnica di tali mosaici è confermata anche dalla *Cronaca* di Cassiodoro, da

<sup>219</sup> RACAGNI 2011, p. 37.

<sup>220</sup> NORDHAGEN 1997, col. 566.

<sup>221</sup> MUSCOLINO 2007, p. 307.



cui si evince che Teoderico seguì personalmente con particolare cura le opere che commissionava, anche i mosaici<sup>222</sup>.

In epoca giustiniana, rispetto al periodo precedente, le tessere divennero più grandi, di maggior spessore e tagliate in modo più grossolano. Tuttavia, la gamma delle sfumature di colori divenne più ricca: per i fondi, come si è potuto riscontrare in S. Vitale, furono utilizzate fino a quattro o cinque sfumature dello stesso colore, al fine di rendere la superficie più vibrata<sup>223</sup>.

Nel corso dello sviluppo del mosaico bizantino, la tessitura si fece più fitta e l'uso di tessere di varie forme andò gradualmente aumentando<sup>224</sup>.

Un parametro fondamentale per l'analisi e la classificazione delle tessere è il grado di trasparenza: esse sono completamente opache quando la luce naturale emessa dalle finestre, continuamente mutevole nel tempo e nell'intensità, o quella artificiale, viene riflessa dalla superficie ritornando direttamente verso l'osservatore, oppure semi-trasparenti quando la luce raggiunge anche la massa della tessera prima di essere riflessa. L'opacità completa o parziale nei vetri è data da materiali cristallini o comunque di diversa natura, che creino delle discontinuità di rifrazione nel materiale e che provochino quindi la riflessione diffusa della luce<sup>225</sup>.

## LA MESSA IN OPERA

E' grazie alla posa in opera delle tessere che la materia musiva inorganica prende vita e diventa organica, facendo in modo che i frammenti si ricompongano mentalmente attraverso l'atto visivo dell'osservatore<sup>226</sup>, e che i singoli particolari, di per sé astratti, assumano significati oggettivi. Per l'ultima fase della realizzazione del mosaico, si seguiva la regola di iniziare il lavoro dal punto più alto della parete e dalla sommità delle volte e delle absidi, verso il basso, come nella pittura parietale ad affresco.

In S. Vitale si sono riconosciuti tre settori esecutivi: in ordine cronologico, l'abside dalla volta alla base, la parte alta del presbiterio e dell'arcone d'accesso fino alla base del matroneo, infine le zone in basso dell'area presbiteriale. A differenza di S. Sofia a Costantinopoli, qui non è stato possibile riconoscere evidenze relative alle "giornate": probabilmente, più mosaicisti operarono su un'unica stesura, dipingendo sull'ultimo strato di malta campiture ampie che fornivano un'indicazione generale dei motivi figurativi; non si è riscontrata la presenza di sinopie sui mattoni o

---

<sup>222</sup> CASSIODORO, *Chronica*, in "Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi", XI, Berlin 1894, p. 160; FIORENTINI RONCUZZI 1984, p. 150.

<sup>223</sup> MUSCOLINO 2007, p. 306.

<sup>224</sup> KITZINGER 1963, col. 675.

<sup>225</sup> VERITA' 1996, p. 53.

<sup>226</sup> TEDESCHI 2000, p. 493.

sul primo strato di preparazione, nemmeno in occasione dei lavori di distacco e di ricollocazione dei mosaici nel secolo scorso<sup>227</sup>.

In S. Apollinare in Classe, alla luce della discontinuità tra le malte dell'abside riconosciuta dal Mazzotti, si può affermare che prima fu realizzato il mosaico del catino absidale, e in seguito le figure dei vescovi ravennati tra le finestre, con un'interruzione tra le due zone<sup>228</sup>.

Generalmente, le figure erano composte prima dello sfondo, ma poteva essere adottato anche il procedimento inverso: ad esempio, era realizzato un bordo di tessere auree costituito da più file per contornare le figure, al fine di integrarle nella trama dello sfondo d'oro; tali filari di tessere di contorno permettevano di addolcire o contrastare i volumi, a seconda delle condizioni di illuminazione dell'ambiente<sup>229</sup>.

Le tessere erano collocate le une vicine alle altre, serrando o dilatando gli interstizi, spesso operando in modo che fosse visibile solo pochissimo intonaco: le cesure fra tessera e tessera e tra filare e filare erano comunque necessarie, poiché avevano la funzione di dare respiro ai singoli tasselli e alle linee che si formavano, alleggerendo in tal modo la pesantezza del materiale. Arditamente, nella scena di Trasfigurazione nel monastero di S. Caterina sul Sinai, i filari di tessere vennero addirittura alternati sistematicamente a filari di intonaco nudi<sup>230</sup>.

Nel V secolo viene modificata la tecnica della raffigurazione "impressionistica" a tessere sparse tipica del IV secolo e viene elaborato uno stile diverso, con una resa sempre più piatta, attraverso tessere disposte in filari lineari<sup>231</sup>. I soggetti venivano costruiti attraverso l'andamento ordinato delle tessere orientate secondo i volumi, in modo che l'occhio scorresse ritmicamente sulla superficie musiva, senza incontrare ostacoli visivi<sup>232</sup>. Al fine di armonizzare e di attutire i passaggi tonali, per variare il colore era necessario affiancare una nuova serie di tessere di colorazione differente rispetto alla precedente. Variando le tonalità delle tessere, gli abili *musivarii* erano in grado di ottenere esiti particolari, come la resa della trasparenza dell'acqua che lascia intravedere il corpo ignudo di Cristo al centro della cupola del battistero degli Ortodossi.

Nel corso dei secoli il reticolo delle tessere si adeguò sempre maggiormente alle forme oggetto di raffigurazione e, se necessario, assunse un andamento curvo, sinuoso o a spirale<sup>233</sup>; i contorni acquistarono leggerezza e determinarono la disposizione delle tessere, in modo che la superficie apparisse complessivamente come un rivestimento fittamente intessuto, come si riscontra nei mosaici

---

<sup>227</sup> CARBONARA 2009, p. 73.

<sup>228</sup> CARBONARA 2009, pp. 74-75.

<sup>229</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, p. 192.

<sup>230</sup> RACAGNI 2011, p. 37.

<sup>231</sup> LAZAREV 1967, p. 40.

<sup>232</sup> TEDESCHI 2000, pp. 492-494.

<sup>233</sup> BOVINI 1954bis, p. 7.

del XII secolo<sup>234</sup>, dunque anche nei lacerti musivi provenienti dalla decorazione absidale della Basilica Ursiana di Ravenna, probabilmente opera di maestranze veneziane<sup>235</sup>.

Anche in ambito romano la messa in opera subisce una certa evoluzione dal V al VI secolo, come appare chiaramente confrontando il particolare dell'occhio sinistro della testa di san Pietro proveniente dall'arco trionfale della basilica di S. Paolo fuori le mura, attualmente conservata nelle

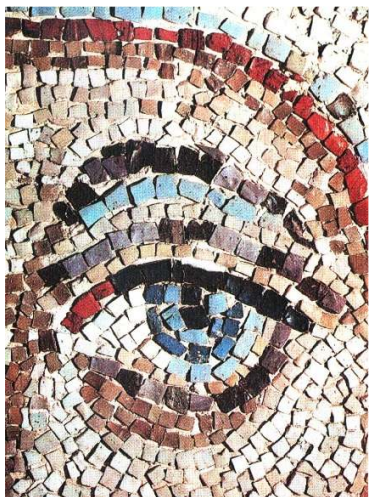


Figura 495

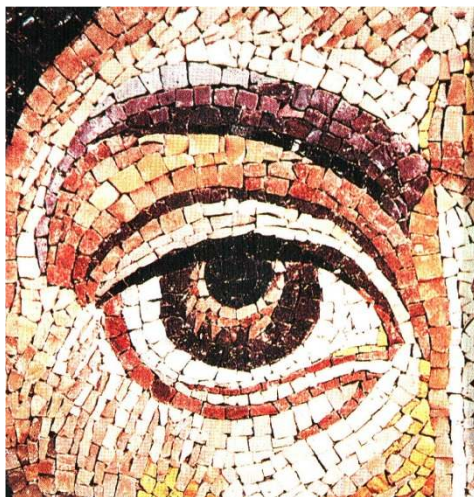


Figura 496

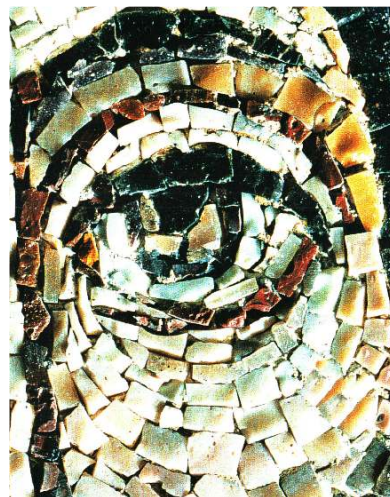


Figura 497

Grotte Vaticane, presso la Galleria di Clemente III (*Fig. 495*), e quello dell'occhio destro di Cristo che campeggia nel catino absidale della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano (*Fig. 496*). E' evidente che nel mosaico dell'epoca di papa Felice IV le tessere si infittiscono, non lasciando trasparire le stesure del disegno preparatorio; inoltre, la tessitura musiva presenta una maggiore gradualità e raffinatezza, grazie a tessere che assumono densità e forme assai diversificate ed una gamma cromatica assai differenziata<sup>236</sup>. Rispetto a quanto si evidenzia a Ravenna dove l'unità compositiva del tessuto musivo è la tessera variamente allettata (*Fig. 497*), nel mosaico dei Ss. Cosma e Damiano la struttura del tessuto musivo si basa sui filari.

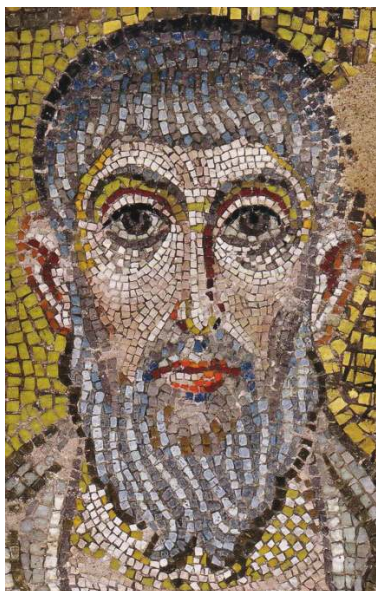


Figura 498

Nelle prime fasi dell'arte bizantina, le tessere appaiono più rade e producono effetti "impressionistici" immateriali di sfumato: per ottenere la fusione dei colori nell'ombreggiatura dei volti, veniva utilizzata una disposizione a "scacchiera", alternando tessere di due colori, come si riscontra a Salonicco in S. Giorgio (*Fig. 498*) e a Kiti (Cipro) nell'abside della Panagia Angeloktistos (VI secolo). Inoltre, dagli inizi del VI secolo, le tessere d'oro e d'argento erano inserite

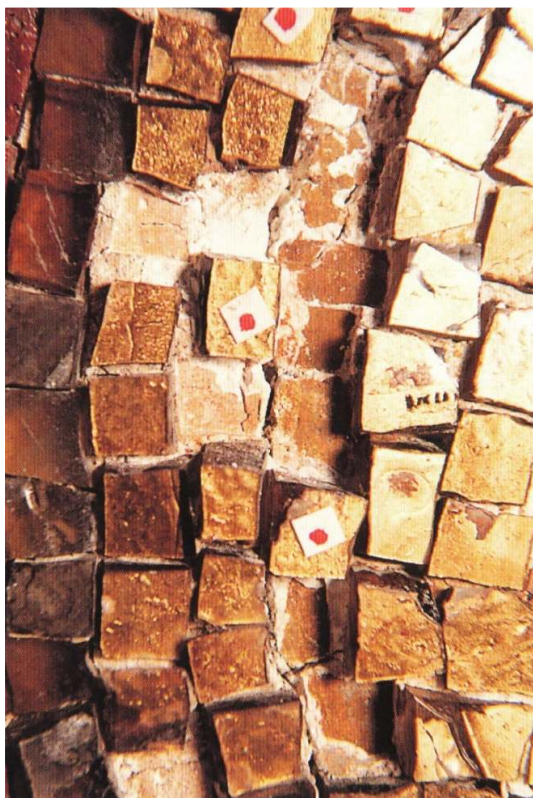
<sup>234</sup> KITZINGER 1963, col. 692.

<sup>235</sup> RIZZARDI 1985, pp. 136-147; NORDHAGEN 1997, pp. 571-572.

<sup>236</sup> TIBERIA 1991.



nell'intonaco differenziando la disposizione e imprimendo un'angolazione obliqua, mutando l'angolo di incidenza della luce in rapporto al punto di vista dell'osservatore, al fine di dirigere verso il basso i riflessi metallici, di favorire una maggiore intensità della luce sulla superficie musiva e di ottenere suggestive vibrazioni cromatiche (*Fig. 499*): si formava così un reticolo che rompeva la compattezza della superficie, contribuendo a scindere la luce in unità cromatiche corrispondenti al numero delle tessere, e in tal modo la materia veniva sublimata, trasfigurata in luce<sup>237</sup>, attivando con essa un rapporto stretto ed intrigante<sup>238</sup>.



*Figura 499*

Dagli scavi condotti in S. Polieucto a Costantinopoli (524-527), sono emersi frammenti di mosaici parietali d'oro, le cui tessere risultano messe in opera inclinate. Si ha conferma di ciò sempre a Costantinopoli, nei lacerti musivi di epoca giustiniana superstiti nel *naos* e nel nartece di S. Sofia, ma anche nell'arco trionfale di S. Caterina sul Sinai e in quello della Basilica Eufraiana a Parenzo.

La tecnica dell'inclinazione, espressione dell'affinamento tecnico dei bizantini, aveva una doppia funzione: da un lato accresceva l'intensità della luce riflessa, trasformando una superficie uniforme in un piano irregolare, costellato di piccoli rilievi, dall'altro consentiva di ridurre a metà il numero delle tessere a foglia d'oro da applicare sulla parete. Per intensificare gli effetti luministici nei luoghi poco illuminati, le tessere a

foglia d'argento venivano mescolate con quelle a foglia d'oro. Viceversa, il brillio troppo vivo delle superfici auree si evitava inserendo elementi cromatici di contrasto come le nuvole nei catini absidali di S. Pudenziana, della Basilica Eufraiana o di S. Apollinare in Classe<sup>239</sup>, oppure applicando alcune tessere a rovescio che avevano anche lo scopo di animare la tessitura musiva: come ci riporta Bovini, Giuseppe Astorri e Biagio Biagetti riscontrarono questa pratica nei mosaici dell'arco trionfale e della navata mediana di S. Maria Maggiore a Roma, e in quelli di S. Apollinare Nuovo a Ravenna<sup>240</sup> (*Fig. 500*).

<sup>237</sup> BOVINI 1954bis, pp. 10-11; ARGAN 1969, p. 226; FARNETI 1993, p. 42.

<sup>238</sup> ANDALORO 1989bis, pp. 37-39.

<sup>239</sup> RACAGNI 2011, p. 39.

<sup>240</sup> BOVINI 1954bis, p. 7.



Figura 500

L'invenzione di artifici tecnici nell'arte musiva appare connessa alla teoria orientale delle immagini: la funzione delle pitture, infatti, non era solo quella di istruire e di spiegare, ma anche di servire come uno strumento di venerazione, attraverso cui cogliere il riflesso della divinità.

A dimostrazione di ciò, in S. Vitale si riscontra che la scelta per l'abside di materiali più luminosi rispetto a quelli lapidei non è di certo casuale, ma risponde a precise esigenze ideologiche: laddove vengono rappresentate le massime autorità spirituali e temporali, la luce diventa protagonista indiscussa. Confrontando l'abside e il presbiterio è chiara la diversa distribuzione dei materiali: nella prima, vengono impiegati prevalentemente oro, argento, vetro e madreperla, mentre nel secondo sono state messe in opera in abbondanza tessere in marmo, pietra calcarea e cotto. Nell'arcone di accesso al presbiterio gli incarnati degli apostoli più vicini a Cristo (Pietro, Paolo, Andrea) sono ricchi di vetri, mentre quelli dei personaggi

sottostanti hanno fatto registrare una maggiore quantità di materiale lapideo.

Da ciò si evince che i materiali non venivano utilizzati casualmente, bensì selezionati con grande accuratezza e impiegati in funzione della gerarchia degli spazi liturgici e dei personaggi: dunque, non solo lo stile, ma anche le tecniche esecutive e la scelta dei materiali vanno di pari passo con l'estetica bizantina.

## LE MAESTRANZE

Quella delle maestranze, per chi si cimenta nello studio dei mosaici, è sempre stata e continua a rimanere davvero una *vexata quaestio*, imputabile alla mancanza sia di dati archeologici che di fonti storico-letterarie probanti.

Tuttavia, sulla base dell'analisi dei materiali e delle tecniche musive, mai disgiunta dalle congiunture storiche e dai rapporti tra i diversi centri, già evidenziati nei primi due capitoli, è possibile avanzare alcune riflessioni in merito alla trasmissione di competenze e di matrici iconografiche su cui si proporranno ulteriori osservazioni e approfondimenti prevalentemente nelle varie sezioni del VI capitolo; riflessioni che – è doveroso sottolinearlo – appartengono al campo delle ipotesi, seppur argomentate.

In ambito italico, partendo dai mosaici considerati tra i più antichi esistenti, ossia quelli del battistero di S. Giovanni in Fonte, in essi è stata riconosciuta l'opera di un unico *pictor imaginarius*,

realizzata da un'*équipe* di mosaicisti, da lui coordinati; in particolare, nelle scene evangeliche superstiti si distingue la mano di un artista, diversamente dal resto della decorazione<sup>241</sup>. Confrontando i materiali, la cromia e lo stile dei mosaici parietali della Campania, terra privilegiata per la produzione di pasta vitrea, come si è visto nei paragrafi precedenti, si può parlare di una scuola locale di mosaicisti attiva tra V e VI secolo, alla quale sono attribuibili la decorazione musiva della cappella di S. Matrona, le imprese partenopee catacombali, quelle frammentarie della basilica *Stefania*, quella scomparsa della basilica Severiana e le rilevanze materiali e documentali di Cimitile<sup>242</sup>. Se stilisticamente e iconograficamente il battistero di Napoli si rifà all'ambito romano, è tuttavia possibile che i mosaicisti si siano ispirati parallelamente ad altre realtà artistiche, complice anche la posizione geografica che rendeva la città di Napoli aperta ad influenze culturali mediterranee, anche dall'Africa settentrionale.

Anche a Roma, tra il V e il VI secolo, in collegamento con una prolifica e secolare committenza papale, dovette essere attiva una scuola di mosaicisti di lunga tradizione, con l'inclusione di qualche elemento straniero<sup>243</sup>, che si esprime tramite tecniche e stili diversi, anche all'interno dello stesso edificio di culto: dal policromatico "impressionismo" naturalistico dei mosaici della navata centrale di S. Maria Maggiore all'algida rigidità dell'arco trionfale di S. Lorenzo f.l.m. In taluni casi, le peculiarità delle diverse maestranze non sono immediatamente e facilmente distinguibili, a causa di pesanti rifacimenti successivi: così, ad esempio, nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, in base ai recenti rilievi, se si può ipotizzare il lavoro di diverse mani – una per il volto del Salvatore reso in modo "pittoricistico", una per i visi degli apostoli Pietro e Paolo, dai caratteri più geometrici, ed una terza per i volti dei santi Cosma e Damiano, dai caratteri fisionomici naturalistici – il volto di san Teodoro risulta difficile da valutare, dal momento che si tratta di un rifacimento ottocentesco<sup>244</sup>, per non parlare della figura di papa Felice IV, che più nulla ha di originale.

Per quanto riguarda il caso di Ravenna, potrebbe essersi plausibilmente verificato che, dopo lo spostamento della capitale da Milano, presto si siano trasferite e insediate le maestranze già al servizio della corte imperiale dalla stessa *Mediolanum*, per la costruzione e la decorazione dei nuovi edifici di culto, atti a rendere la città di Ravenna una degna sede di corte, sia dal punto di vista architettonico, sia da quello artistico: ciò si sarebbe forse potuto appurare con un maggior margine di certezza, se si fossero conservati i mosaici di uno dei primi monumenti di epoca onoriana, ossia la basilica di S. Lorenzo in Cesarea, di committenza aulica, in cui operarono presumibilmente

---

<sup>241</sup> BOLOGNA 1993, pp. 186-189.

<sup>242</sup> BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 826.

<sup>243</sup> KITZINGER 2004, p. 77.

<sup>244</sup> TIBERIA 1992.



maestranze milanesi, quelle che già avevano realizzato l'impresa musiva di S. Aquilino e magari, ancor prima, altri mosaici parietali nel contesto dell'episcopato ambrosiano.

D'altra parte, dopo la morte di Onorio, in considerazione del fatto che l'Augusta Galla Placidia (425-450) s'insediò a Ravenna come reggente del figlio Valentiniano III dopo un periodo di permanenza a Costantinopoli, capitale d'Oriente già culturalmente e artisticamente "all'avanguardia", è possibile che i mosaici appartenenti alla prima grande stagione musiva ravennate (S. Giovanni Evangelista<sup>245</sup>, complesso di S. Croce), siano stati frutto di una sinergia operativa tra diverse maestranze, data la compresenza di differenti stili e un'esecuzione di altissimo livello: quelle milanesi trapiantate nella città adriatica, definibili "locali"<sup>246</sup>, e quelle costantinopolitane, che insieme tradussero in materia vibrante e splendente un repertorio iconografico che affonda le proprie radici in ambito romano e in generale occidentale, e che contemporaneamente appare permeato di influssi orientali<sup>247</sup>. Talvolta, la differenza di stile è quasi impercettibile, eppure l'eterogeneità dei colori e delle modalità di esecuzione testimonia che la realizzazione dei mosaici procede in parallelo e con la partecipazione di più mosaicisti che operano contemporaneamente, con variazioni anche su soggetti simmetrici, come si può osservare nelle lunette orientale e occidentale con cervi e tralci d'acanto del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna.

Nel battistero degli Ortodossi, l'espressività dei volti dei numerosi personaggi ritratti, la resa plastica dei corpi e dei panneggi, la messa in opera delle tessere in modo tale da riprodurre ombre e sfumature, unitamente ad un mirabile naturalismo, sono indizi del lavoro di maestranze colte al servizio del vescovo Neone (451-473), che dovevano conoscere sia i mosaici di Roma, in particolare la scomparsa decorazione della cupola del mausoleo di Costantina di IV secolo, sia quelli di Milano (cupola di S. Aquilino), sia quelli di Salonicco, *in primis* la scenografica volta della rotonda di S. Giorgio: per la preziosità e l'alta qualità dei materiali, e per la complessità della tecnica musiva, questi ultimi mosaici si possono attribuire a maestranze inviate dall'imperatore (Teodosio?), provenienti dunque da Costantinopoli, città nella quale, già dall'epoca costantiniana, quando il mosaico comincia ad essere impiegato non solo in ambito pavimentale, ma anche in quello parietale, poteva essere sorta una scuola musiva al servizio della corte.

Se gli artisti attivi in epoca neoniana dovettero forse lavorare anche per il vescovo Giovanni I Angelopte (477-494), per la realizzazione dei primi mosaici della chiesa di S. Agata Maggiore, per quanto concerne la successiva epoca teodericiana (493-526), la lunga permanenza di Teoderico a

---

<sup>245</sup> Risulterebbe utile indagare approfonditamente sulle tessere rinvenute nell'area presbiteriale e absidale della basilica di S. Giovanni Evangelista, al fine di riscontrare analogie con i materiali musivi del mausoleo placidiano.

<sup>246</sup> In relazione al lavoro dei maestri dei mosaici di S. Aquilino, Bertelli parla in termini di "tono provinciale": BERTELLI 1985, p. 156.

<sup>247</sup> BOVINI 1950; RIZZARDI 2011, p. 55.

Costantinopoli prima di giungere in Italia, portò il sovrano, una volta stabilito a Ravenna, a chiamare maestranze dalla capitale d'Oriente, per realizzare le grandi opere che a lui si possono con certezza attribuire. In S. Apollinare Nuovo dovettero lavorare maestranze ravennati, probabilmente sotto la supervisione di quelle orientali. Infatti, l'uso dei materiali e delle tecniche avvicina l'arte teodericiana più a Costantinopoli e al Vicino Oriente che all'Occidente: in primo luogo il largo uso dello sfondo aureo sia in S. Apollinare Nuovo che nel battistero degli Ariani, adoperato anche a Salonicco, nella già citata rotonda di S. Giorgio e nella Panagia Acheiropoietos, così come a Costantinopoli, in base al ritrovamento di tessere musive d'oro nella basilica di S. Polieucto (523-527); indicativo dei rapporti con l'Oriente è anche l'impiego, in cospicue quantità, di tessere argentee in S. Apollinare Nuovo e successivamente anche in S. Vitale e in S. Apollinare in Classe.

Le maestranze che operarono nella basilica Palatina, originariamente intitolata a Nostro Signore Gesù Cristo, dovettero lavorare, oltre che nel battistero degli Ariani – dove si distinsero diversi *pictores* e *musivarii*, nel medaglione centrale con la scena di Battesimo e nelle figure degli apostoli Pietro e Paolo<sup>248</sup> –, anche nella cattolica Cappella Arcivescovile<sup>249</sup>, nonostante la diversa committenza; l'affermazione è suffragata non solo dalla messa in opera di tessere auree della medesima tipologia, ma anche dal confronto tra i volti di alcuni personaggi: si pensi agli angeli che affiancano la Vergine e Cristo in S. Apollinare Nuovo e a quelli che sostengono il monogramma nella volta della cappella, oppure alle caratteristiche fisionomiche simili tra la Vergine e il ritratto clipeato di santa Felicità<sup>250</sup>.

Gli esiti generalmente modesti e l'impiego di materiali meno pregiati nei coevi mosaici di ambito italico, quali quelli di Vicenza, Padova, Albenga e Casaranello, fanno pensare a maestranze locali che operarono in base a cartoni provenienti dai grandi centri, privilegiando verosimilmente Ravenna come modello.

Su basi storiche e cronologiche, si può presumere che le maestranze ingaggiate dal vescovo Ecclesio (522-536) per il catino absidale di S. Maria Maggiore abbiano operato anche in S. Vitale – la cui costruzione e decorazione si deve allo stesso presule –, proseguendo poi i lavori sotto Vittore e Massimiano. Nell'epoca di transizione dal dominio ariano a quello bizantino, Ravenna rafforzò ulteriormente i suoi rapporti con Costantinopoli: indicativo, a tal proposito, è il viaggio che Ecclesio aveva compiuto nella capitale d'Oriente prima di commissionare la costruzione di S. Vitale. In merito agli artisti ravennati operanti in questo periodo, è ragionevole ipotizzare che appartenessero ad una scuola locale di ormai lunga tradizione, ma proiettata verso l'Oriente e in generale verso il mondo bizantino.

---

<sup>248</sup> BOVINI 1970a, pp. 36-38.

<sup>249</sup> DEICHMANN 1974, p. 204.

<sup>250</sup> RIZZARDI 2011, p. 189.

Come già era avvenuto in S. Maria Maggiore a Roma circa un secolo prima, anche nella straordinaria basilica ravennate a pianta centrale, è possibile distinguere diverse maestranze che si espressero contemporaneamente attraverso differenti linguaggi, per rappresentare altrettanti concetti: un linguaggio ieratico e astratto con sfondo dorato per rappresentare la divinità di Cristo e per le autorità imperiali, ed uno più semplice e terreno per le storie dell'Antico Testamento.

Tale duplice modo di trattare la materia musiva e di tradurla visivamente secondo esiti diversi, si riscontra chiaramente anche nel catino absidale di S. Apollinare in Classe, tra la “scena di Trasfigurazione” della parte superiore e quella inferiore in cui spicca il santo eponimo; inoltre, la resa espressiva e cromatica degli Arcangeli Michele e Gabriele, che sembrano quasi sostenere l'arco trionfale della basilica classense, rimanda a quella del ritratto dell'imperatore Giustiniano e di Cristo *cosmocrator*. Un'altra analogia significativa tra S. Vitale a S. Apollinare in Classe risiede infine nei materiali, in particolare nelle tessere auree della medesima tipologia, ossia con il supporto caratterizzato da un tono caldo tendente all'ambra, con strato di colore rosso alla base<sup>251</sup>. Alla luce di tali elementi, possiamo sostenere con un buon margine di certezza che nelle due basiliche di epoca giustiniana lavorarono, se non le stesse maestranze, almeno quelle della medesima scuola, che plausibilmente realizzarono anche i mosaici absidali della scomparsa basilica di S. Stefano Maggiore, pressoché coeva alla basilica classense, anch'essa legata al nome dell'arcivescovo Massimiano.

Anche in base agli stretti rapporti storici tra Ravenna e l'Istria, è possibile ipotizzare, nell'ambito della fabbrica della basilica Eufrasiana di Parenzo (539-560), una collaborazione tra le maestranze ravennati giustiniane e quelle istriane, accomunate dalla medesima cultura artistica: ciò si può affermare in relazione agli esiti iconografici e allo stile delle seppur esigue superfici musive originali, malgrado i numerosi e pesanti restauri di fine XIX secolo che ne hanno compromesso sia la corretta lettura, sia la reale percezione<sup>252</sup>.

Un discorso diverso va svolto per il vicino centro di Pola, città natale dell'illustre presule Massimiano, consacrato inizialmente vescovo a Patrasso d'Acaia; è interessante notare che egli, per la decorazione musiva del coevo edificio di culto intitolato a S. Maria Formosa, da lui fatto erigere, verosimilmente fece giungere maestranze greco-costantinopolitane di alto livello: le tessere di piccole dimensioni, in grado di rendere ellenisticamente passaggi cromatici e chiaroscurali nella scena frammentaria riconosciuta come *Traditio Legis*, così come l'iconografia dei personaggi superstiti di Cristo e di Pietro e l'iscrizione greca perduta, ma rigorosamente documentata, che correva lungo il catino absidale, consentono di assimilare tale mosaico sia a quello coevo frammentario su un ambone

---

<sup>251</sup> CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 1999.

<sup>252</sup> RIZZARDI 1995, p. 820; BERNARDI 2006.



rinvenuto nella basilica B di Nicopoli d'Epiro, sia a quello più noto di Hosios David (fine V-VI secolo) a Salonicco.

Nel catino absidale del piccolo edificio di culto tessalonicense appare evidente come la tessitura musiva irregolare, “sgranata” e intervallata da spazi nei quali si intravede la malta di allettamento, sia assai diversa rispetto a quella riscontrata generalmente a Ravenna, dove si nota invece una maggiore regolarità e dove gli interstizi tra un filare e l'altro non hanno soluzione di continuità. Piuttosto, i caratteri rilevati a Hosios David sono più vicini ai mosaici dei pannelli della navata centrale di S. Maria Maggiore a Roma, e dimostrano come tali mosaici siano stati verosimilmente realizzati secondo modalità stilistiche e materiche simili ai precedenti sottarchi della Panagia Acheiropoietos, nei quali si riconosce la compresenza dell'opera di un maestro particolarmente abile e quella di maestranze meno originali<sup>253</sup>, ma non per questo meno valide.

Rimanendo in area greca, a Cipro – zona relativamente remota e decentrata della *koinè* bizantina – nei mosaici della Panagia Kanakaria, in località Lythragkomi, si nota un contrasto fra gli essenziali tratti fisiognomici dei superstiti ritratti degli apostoli ed un'accorta resa stilistica degli incarnati, caratteri che rimandano a maestranze locali, forse siriane<sup>254</sup>, seppur di buon livello, in grado di coniugare le espressioni artistiche di ascendenza costantinopolitana, reminiscenze ellenistiche ed uno stile provinciale, talvolta sommario, testimoniato ad esempio da tessere di pasta vitrea piuttosto grandi, con una gamma cromatica generalmente ridotta.

Di livello più elevato, nonostante una maggiore scarsità di risorse materiali rispetto alla chiesa di Lythragkomi, appaiono i mosaici della Panagia Angeloktistos a Kiti: qui lavorarono maestri dotati di una maggiore perizia tecnica e artistica, come testimoniano la resa dei volti e di altre parti anatomiche, realizzate tramite la giustapposizione di tessere molto piccole, l'eleganza del piumaggio delle ali degli angeli e la morbidezza dei passaggi chiaroscurali. Per tali motivi si può ipotizzare una possibile provenienza costantinopolitana delle maestranze.

Ancora in area orientale, per due luoghi in posizioni decentrate ed impervie come il monastero di S. Caterina sul Monte Sinai e quello di Mār Gabriel a Kartmin, si può pensare con una certa sicurezza che le maestranze non fossero locali, ma provenissero dall'esterno<sup>255</sup>, anche in relazione alla committenza imperiale: plausibilmente da Costantinopoli<sup>256</sup> o da area siro-palestinese<sup>257</sup> per quanto riguarda il Sinai; parimenti da Costantinopoli, oppure da Antiochia, per i mosaici di Kartmin, in base al repertorio ornamentale dei mosaici pavimentali della vicina Siria.

---

<sup>253</sup> MATTHIAE 1963, p. 169.

<sup>254</sup> GALASSI 1954, p. 7; LAZAREV 1967, p. 86; MATTHIAE 1972, *passim*; MEGAW, HAWKINS, p. 100.

<sup>255</sup> KITZINGER 2004, p. 103.

<sup>256</sup> VELMANS 2008, p. 134.

<sup>257</sup> LAZAREV 1967, p. 86.

## **V. INTERVENTI DI RESTAURO E ATTUALE STATO DI CONSERVAZIONE DEI MOSAICI: ALCUNE CONSIDERAZIONI.**

La storia dei restauri di un monumento è parte integrante della storia stessa del monumento<sup>258</sup> e un monumento è il primo e miglior archivio di se stesso<sup>259</sup>, affermazioni valide anche per le decorazioni musive che, come si è evidenziato nel corso della schedatura, costituiscono il risultato di eventi storici e di interventi conservativi che ne hanno modificato, se non rivoluzionato, l'iconografia: ciò trova un'eloquente conferma, nel caso di Ravenna, nelle epurazioni avvenute in epoca giustiniana ai danni di parte della decorazione musiva di età teodericiana.

Dunque, alla luce dei dati relativi agli interventi di restauro e allo stato di conservazione raccolti nel capitolo III, è opportuno proporre una sintesi delle principali metodologie e tecniche e valutare qual è, nel complesso, lo stato di conservazione dei mosaici presi in esame.

E' bene sottolineare che le decorazioni musive, così come le opere d'arte in generale, nonostante la loro maggiore resistenza rispetto alla pittura, non sono purtroppo destinate a godere di vita eterna, ma sono fragili e richiedono molteplici cure e attenzioni per mantenersi intatte, il che comporta il bisogno di una manutenzione capillare per fare fronte da una parte al naturale degradarsi della materia, dall'altra all'incuria umana. In relazione al restauro musivo, Ardivino ha parlato di "fabbrica continua", intendendo con tale espressione la necessità di un'opera di manutenzione senza soluzione di continuità<sup>260</sup>.

Il mosaico, come tutte le opere d'arte, subisce un deterioramento che altera la fruizione delle opere stesse nella loro interezza, dovuto sia a cause naturali che a cause antropiche. Tra i fattori naturali vanno considerati l'umidità, responsabile di efflorescenze (cristalli di sale) che creano una patina biancastra, alterando la reale percezione dei colori, e i micro-organismi quali batteri e licheni produttori di acidi (degrado chimico); hanno avuto e continuano ad avere un notevole peso, soprattutto per quanto riguarda Ravenna, anche i movimenti di assestamento provocati dal fenomeno della subsidenza o da scosse di terremoto: si è visto infatti che spesso la scomparsa di alcuni mosaici è da imputare a violenti eventi sismici, ad esempio nel caso della basilica di S. Agata Maggiore, dove sono rimasti solo pochi lacerti negli intradossi delle finestre absidali. Eventi sismici si sono rivelati esiziali anche per i mosaici della cupola del sacello di S. Maria Mater Domini a Vicenza, i cui lacerti sono stati recentemente restaurati, e, nel 1978, per quelli della cupola della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, dove si ebbe un distacco della malta di allettamento.

---

<sup>258</sup> IANNUCCI 1992, pp. 19-30.

<sup>259</sup> MUSCOLINO 2013, p. 150.

<sup>260</sup> ARDOVINO 2003.

Tra i fattori antropici va annoverato *in primis* l'inquinamento atmosferico che è responsabile della formazione di composti acidi che penetrano nelle microfratture delle tessere, provocandone l'alterazione chimica; assai dannose risultano anche le vibrazioni provocate ai monumenti dal traffico o, come si è verificato in passato, da bombardamenti che talvolta, come è ovvio, hanno provocato la distruzione di parti di mosaici. I problemi più frequenti causati da tali fattori sono quelli legati alla perdita di adesione al supporto murario e agli strati di sottofondo, inoltre il distacco delle lamine metalliche per le tessere auree e argentee, nonché l'alterazione dei colori<sup>261</sup>.

Gli interventi di restauro consistono in genere in cinque fasi: pulitura, ricomposizione e incollaggio (ove necessario), consolidamento, integrazione e protezione. La pulitura può essere di due tipi: meccanica, eseguita con spazzole e bisturi, oppure chimica, con l'applicazione di impacchi di specifiche soluzioni pulenti, l'eliminazione delle incrostazioni calcaree e la rimozione di eventuali grappe metalliche applicate nei secoli scorsi, dannose per la formazione di ruggine.

Lo scopo degli interventi di restauro è quello di restituire il tessuto musivo ad una leggibilità che unisca le istanze filologiche a quelle di una presentazione estetica complessiva. Riguardo l'emendamento delle lacune, la tendenza attuale è quella di intervenire al minimo, al fine di mantenere l'autenticità dell'opera originale, conservando le parti autentiche (sia le tessere che le malte), evitando di ricostruire le decorazioni perdute.

Fu proprio a Ravenna che nacque l'interesse per la conservazione: esso si manifestò già a partire dalla metà del XIX secolo, quando furono messi in atto grandi progetti di restauro. Al fine di garantire la qualità di tali interventi, nel 1897 venne qui istituita la prima Soprintendenza d'Italia, preposta alla cura e alla conservazione dei monumenti ravennati, e in particolare dei mosaici parietali in essi contenuti<sup>262</sup>, fiore all'occhiello del patrimonio artistico della città: proprio nell'ambito di tale neonata istituzione maturò nel corso degli anni una riflessione critica sempre più profonda sui metodi di intervento<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> Problematiche di questo tipo si sono riscontrate a Cipro, in occasione dei lavori di restauro del 1952-1966 presso la Panagia Kanakaria di Lythragkomi, dove le tessere d'oro e d'argento apparivano scure e prive di luminosità, mentre quelle di pietra o di marmo, originariamente dipinte, sbiadite. Sempre a Cipro, nella Panagia Angeloktistos, negli anni '50 Hawkins fece fronte alla perdita del colore, dipingendo le tessere dell'abito porpora della Vergine: MEGAW 1985.

<sup>262</sup> RANALDI 2013, p. 135. La Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggisti di Ravenna nacque con Regio Decreto n. 946 del 2 dicembre 1897.

<sup>263</sup> VERNIA 2011, p. 213.



Interventi erano stati in verità già apportati precedentemente, anche in antichità, mediante l'impiego di materiale di recupero: le zone interessate a questi primi restauri sono spesso facilmente riconoscibili, perché caratterizzate da interstizi dilatati e da una disposizione maggiormente irregolare delle tessere<sup>264</sup> (*Fig. 501*): non si tratta, tuttavia, di veri e propri “restauri” come li intendiamo oggi, quanto piuttosto di rifacimenti.



*Figura 501 - Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia: mosaici originali (sx), mosaici restaurati (dx)*

Di restauri a Ravenna si può cominciare a parlare a partire dal XVI secolo, quando i mosaici parietali labenti furono fissati tramite perni e croci metalliche<sup>265</sup>. A causa della graduale perdita delle conoscenze e delle competenze delle tecniche musive, tra il XVI e il XVIII secolo le lacune furono emendate tramite l'impiego di intonaco dipinto che simulava il mosaico<sup>266</sup>, anziché di volumi. Le campiture, fossero esse a tempera o ad olio, favorirono, tuttavia, la formazione di macchie di muffa, anche a causa dell'umidità, e di macchie nere.

Anche a Roma, nel XVI secolo, vennero effettuate integrazioni ad intonaco, in particolare a S. Pudenziana e presso la basilica dei Ss. Cosma e Damiano: in quest'ultimo edificio di culto, durante il papato di Gregorio XIII (1572-1585), venne rifatta completamente l'immagine di Felice IV; inoltre, qui fu notevole la manomissione dei mosaici originari, messa in atto sotto il pontificato di Urbano VIII, nel XVII secolo.

Dopo tanti interventi a pittura, nel XIX secolo i primi lavori di vero e proprio restauro musivo a Ravenna vennero intrapresi inizialmente dal mosaicista romano Liborio Salandri che, tra il 1844 e il 1846, operò sugli sfortunati mosaici S. Michele in Africisco e su quelli di S. Apollinare Nuovo. Integrazioni a mosaico erano state effettuate anche a Roma nei primi decenni del XIX secolo, dai mosaicisti della Scuola Vaticana del Mosaico, sotto la direzione di Vincenzo Camuccini: egli fu attivo in S. Pudenziana, S. Sabina, S. Maria Maggiore e nell'atrio del battistero Lateranense.

<sup>264</sup> RANALDI 2013, p. 136.

<sup>265</sup> IANNUCCI 1993, p. 177.

<sup>266</sup> E' grazie ai disegni di Ciampini e di Coronelli che siamo in grado di stimare la portata e l'effettiva estensione dei rifacimenti cinquecenteschi: CIAMPINI 1699; CORONELLI 1708.



Figura 502 - Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia: area restaurata da Felice Kibel, con effetto a “scacchiera”

A Ravenna, dopo la morte di Salandri, a partire dal 1852 e per i successivi vent'anni, intervenne Felice Kibel, anch'egli proveniente da Roma, dove aveva lavorato presso diverse chiese fra le quali S. Paolo f.l.m. e S. Maria Maggiore<sup>267</sup>. Egli operò inizialmente in S. Apollinare Nuovo, portando a termine i lavori di Salandri, poi lavorò presso i due battisteri, in S. Vitale e nel mausoleo di Galla Placidia.

Come si è visto nel corso della catalogazione degli interventi di restauro, sia Kibel che Salandri furono spesso aspramente criticati sia per le tecniche e per i materiali impiegati – troppo brillanti rispetto a quelli originali –, sia per ricostruzioni arbitrarie ed errori interpretativi a livello di iconografia<sup>268</sup>. Tra le tecniche di restauro maggiormente biasimate si ricordano l'impiego di grappe a T in ferro anziché in rame, e l'interposizione di tessere in pietra gialla a quelle

auree, al fine di smorzare l'eccessiva lucentezza delle tessere nuove<sup>269</sup>, ottenendo un effetto a “scacchiera” (Fig. 502) che, nel caso specifico del mausoleo di Galla Placidia, si è cercato di correggere nel corso dei restauri terminati nel 2011.

Anche Carlo Novelli, che operò nella cupola del mausoleo placidiano, fu criticato per l'uso di tessere d'oro troppo brillanti, che stridevano con i materiali originali, ma anche per alcune integrazioni in S. Vitale, fuorvianti rispetto all'iconografia originaria: è il caso della sostituzione della lettera *alfa* pendente dalla croce contenuta in entrambi i clipei retti da angeli sulle pareti del presbiterio, con un'ulteriore *omega*, scambiata per un elemento decorativo<sup>270</sup> e non considerata invece come una lettera apocalittica.

Da Felice Kibel a Corrado Ricci e a Giuseppe Gerola, l'orientamento prevalente fu quello di integrare l'immagine e, contemporaneamente, di evidenziare l'opera di restauro. Inoltre, con l'istituzione della Soprintendenza si cominciò saggiamente a concepire il restauro nell'ottica di una metodologia d'indagine<sup>271</sup>: gli interventi sarebbero stati accompagnati da approfondimenti grazie a rilievi, cartoni e disegni realizzati in corso d'opera, documenti di straordinaria importanza per la conoscenza del tessuto musivo, ora conservati presso l'Archivio Disegni Storici della Soprintendenza

<sup>267</sup> IANNUCCI 1992, p. 21.

<sup>268</sup> Tessere nuove di una cromia eccessivamente vivace rispetto alle originali, con un conseguente effetto ottico sgradevole e falsato, furono utilizzate anche a Parenzo alla fine del XIX secolo: BERNARDI 2006.

<sup>269</sup> GEROLA 1917, p. 158.

<sup>270</sup> MUSCOLINO 2013, p. 151.

<sup>271</sup> RANALDI 2013, p. 141.

stessa. Tra il 1907 e il 1911, come si è visto, il prato paradisiaco di S. Apollinare in Classe fu integrato a mosaico e tale integrazione venne segnalata da una linea di tessere rosse.

Una simile particolare attenzione durante le operazioni di rilievo, analisi e restauro delle superfici musive, alla realizzazione di un'approfondita documentazione grafica e fotografica dei materiali (piante, disegni, copie dipinte, fotografie in bianco e nero e a colori), delle tecniche, ma anche dei restauri precedenti, venne rivolta tra il 1931 e il 1949 da Thomas Whittemore, il direttore del Byzantine Institute of America che studiò i restauri condotti nel secolo precedente dai fratelli Gaspare e Giuseppe Fossati in S. Sofia<sup>272</sup>, e successivamente liberò i mosaici dall'intonaco che li ricopriva, consolidandoli e pulendoli<sup>273</sup>.

L'esperienza di Corrado Ricci sui mosaici ravennati fu molto importante anche per i restauri della basilica di S. Maria Maggiore a Roma, commissionati da papa Pio XI tra il 1929 e il 1939, quando si optò per le integrazioni a pittura e non a mosaico<sup>274</sup>.

Fu grazie a Giuseppe Gerola, soprintendente tra il 1910 e il 1919 e autore di una notevole opera dal titolo *Tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna* (1917), che si acquisì una maggiore consapevolezza, attraverso una valutazione critica dei restauri precedenti: si maturò dunque la volontà di adoperare tecniche che potessero garantire la lettura del "discorso" musivo, rispettando l'autenticità dell'opera<sup>275</sup>.

Nei riguardi dei restauri passati, nei primi decenni del Novecento la tendenza, anche nel rispetto delle indicazioni ministeriali del 1884, era quella di conservarli, al fine di avere una testimonianza dei mosaici originari scomparsi; tuttavia, si è visto che in alcuni casi i restauri vennero corretti, se non completamente eliminati: ad esempio, Corrado Ricci esortò Giuseppe Zampiga a sostituire le corone dei magi realizzate da Felice Kibel in S. Apollinare Nuovo con gli attuali copricapi rossi; significativa è anche la rimozione della ridipintura cinquecentesca del clipeo contenente il volto di Cristo nell'arco presbiteriale di S. Vitale, che consentì di riportare alla luce alcune parti dell'antica decorazione, successivamente integrato a finto mosaico.

Fu il critico e storico dell'arte Giovanni Battista Cavalcaselle, in seguito ad un'ispezione presso il ravennate battistero degli Ortodossi, a indicare l'integrazione a finto mosaico dipinto come

---

<sup>272</sup> Si deve ai fratelli Fossati, nel 1848, la riscoperta casuale delle decorazioni musive figurate parietali di tradizione cristiana dell'allora moschea di Aya Sofya, durante i lavori di restauro dei rivestimenti e degli intonaci dell'edificio. Numerose stesure musive vennero allora consolidate mediante l'utilizzo di grappe metalliche in ferro a forma di T e in alcuni casi si ricorse all'uso di chiodi.

<sup>273</sup> Il metodo analitico di Whittemore venne adottato, dopo la sua scomparsa, dai successori Underwood e Hawkins, non solo all'interno di S. Sofia, ma anche presso altri monumenti con decorazioni musive

<sup>274</sup> Si procedette infatti ad una meticolosa documentazione grafica sullo stato di conservazione e ad un consolidamento dei pannelli: i pannelli gravemente distaccati furono strappati e ricollocati su un nuovo intonaco. Vennero poi eliminati tutti i rifacimenti pittorici e sostituiti con integrazioni musive, se di piccola entità. Le grandi lacune, invece, vennero colmate da integrazioni a pittura: MENNA 2006.

<sup>275</sup> GEROLA 1917, pp. 179-180; RANALDI 2013, p. 141.



una valida soluzione atta a limitare i danni derivati da interventi troppo invasivi<sup>276</sup>, come sistema temporaneo, prima della formazione di restauratori specializzati e competenti nel trattare il mosaico antico. Tale tecnica trovò largo impiego nella Cappella Arcivescovile, grazie a Giuseppe Gerola che la approvò pienamente, in quanto garantiva l'immediata riconoscibilità degli interventi rispetto all'opera originale: venne applicata, ad esempio, sulle pareti del vestibolo (*Fig. 503*) e nella parte inferiore della lunetta al di sopra dell'ingresso, così come nell'abside, che venne decorata a tempera con un cielo stellato, secondo un'iconografia del tutto ipotetica e basata sugli esempi della cupola del mausoleo di Galla Placidia e del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli<sup>277</sup>. Con la medesima metodologia furono trattati anche i mosaici di S. Vitale tra il 1914 e il 1917, e quelli del battistero degli Arianisti nel 1916.



*Figura 503 - Ravenna, Cappella Arcivescovile, parete occidentale: area in cui sono riconoscibili le parti integrate a pittura dal Gerola.*

In breve, dopo la pulitura e la rimozione delle ridipinture errate, veniva eseguito un rafforzamento delle parti più precarie, seguito dall'integrazione delle lacune con intonaco dipinto a finto mosaico. L'integrazione delle lacune è fondamentale per ragioni sia conservative che estetiche: le aree di discontinuità sono infatti estremamente fragili e influiscono negativamente sulla corretta visione del mosaico.

Un'altra tecnica riscontrata è quella del consolidamento delle superfici musive *in situ* tramite grappe, al fine di evitare lo stacco dei mosaici. Si procedette invece allo stacco e alla ricollocazione dei mosaici in seguito al bombardamento della basilica di S. Apollinare Nuovo nel 1916: vennero recuperate e ricollocate le tessere originali per alcune parti, mentre per altre si utilizzarono tessere nuove. La tecnica dello strappo prevedeva lo stacco di estese superfici di mosaico e la loro ricollocazione su malte cementizie rinnovate, pratica che portava ad una profonda modificazione della struttura dei mosaici, per l'inserimento di nuove malte nei sottofondi. Tale tecnica fu impiegata con maggiore frequenza a Ravenna, tra gli anni '30 e gli anni '70, dopo essere stata messa a punto dall'architetto Amedeo Orlandini dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze<sup>278</sup>: fu dunque adoperata nel 1939 nell'arcone di accesso al presbiterio in S. Vitale<sup>279</sup>, così come nella cupola del battistero degli Ortodossi, per via del distacco di considerevoli

<sup>276</sup> CAVALCASELLE 1875, pp. 33-35; RANALDI 2013, p. 2013.

<sup>277</sup> GEROLA 1932.

<sup>278</sup> La tecnica dello stacco delle superfici musive e della loro ricollocazione su cemento venne adoperata negli anni '30 del Novecento anche in S. Aquilino a Milano, da un restauratore dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze: NORDHAGEN 1987.

<sup>279</sup> MUSCOLINO 1997, p. 115.

parti di intonaco; in quest'ultimo monumento l'operazione fu ripetuta nel 1947, dopo i danni subiti dalle vibrazioni provocate dai bombardamenti del 1944<sup>280</sup>.

I restauri del secondo dopoguerra a Ravenna furono compiuti per lo più dal Gruppo Mosaicisti della città, nel quale sono da annoverare Libera Musiani, Ines Morigi Berti, Giuseppe Saliotti e Renato Signorini: tali mosaicisti migliorarono il metodo dello strappo e della ricollocazione su nuovi supporti, per fare in modo che fossero strappati anche gli strati di allettamento insieme alla superficie musiva. Il Gruppo Mosaicisti di Ravenna applicò il metodo in vari cantieri quali S. Apollinare Nuovo (1949-1950), S. Apollinare in Classe (1949, 1970-76), S. Vitale (1962-64, 1968), mausoleo di Galla Placidia (1968-1978) e battistero degli Ariani (1955-1956 e 1970-71).

In occasione del secondo restauro della basilica di S. Apollinare in Classe, quello degli anni '70, fu eccezionale il ritrovamento, sotto il tappeto musivo parietale del catino absidale, della sinopia che testimonia un ripensamento dell'iconografia in corso d'opera, come si è sottolineato anche nel capitolo IV.

Tra gli anni '80 e '90 del Novecento si diffonde sempre di più l'interdisciplinarietà nell'ambito delle indagini e delle analisi, possibile grazie alla collaborazione tra esperti e specialisti in diversi campi scientifici: soprattutto nel corso degli interventi al battistero degli Ortodossi (1983-1985), si matura la consapevolezza della necessità di controllare le condizioni ambientali e il microclima interno dell'edificio<sup>281</sup>. Tra i mosaici parietali ravennati quelli del battistero Neoniano sono in assoluto i più delicati, a causa del degrado delle tessere in pasta vitrea (soprattutto di quelle in vetro sodico-calcico in diversi colori), e dell'eterogeneità degli strati di sottofondo, problematiche emerse anche in occasione degli ultimi interventi di restauro intrapresi tra il 2005 e il 2006<sup>282</sup>, che hanno restituito la dovuta compattezza alle tessere e ripristinato la doratura di quelle prive della foglia aurea originaria.

Negli stessi anni '80-'90 si afferma il restauro *in situ*, in base all'idea secondo cui il mosaico non sia costituito semplicemente dalle tessere, ma comprenda anche il supporto, costituito da muratura, sottofondo, sinopie e malta di allettamento, in un'ottica tridimensionale e polimaterica<sup>283</sup>.

La tecnica del restauro *in situ* diede i propri frutti soprattutto in occasione dei restauri dei mosaici del presbiterio di S. Vitale nel biennio 1988-1990<sup>284</sup> continuati poi fino al 1999 su un'area complessiva di quasi 400 m<sup>2</sup>, lavori davvero epocali dal punto di vista metodologico e tecnico, che

---

<sup>280</sup> Una problematica analoga si verificò pure nel sacello di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano: lo spostamento d'aria dovuto alla deflagrazione delle bombe causò l'allentamento delle tessere dal supporto e la caduta delle foglie metalliche dalle tessere auree, come in S. Aquilino: SURACE 1992.

<sup>281</sup> IANNUCCI 1989; IANNUCCI *et al.* 1997; AGOSTINELLI 1999.

<sup>282</sup> MUSCOLINO, RANALDI, TEDESCHI 2011.

<sup>283</sup> MUSCOLINO 2013, p. 152.

<sup>284</sup> FIORI, MUSCOLINO 1990.

costituirono un modello per i successivi restauri musivi, non solo ravennati. Nel cantiere sperimentale di S. Vitale, oltre a raccogliere una notevole quantità di dati utili per una conoscenza ancora più approfondita del tessuto musivo, vennero perfezionate le tecniche di consolidamento tramite perni ceramici realizzati dal CNR-Irtec di Faenza (*Fig. 504*) ed iniezioni atte a fissare le tessere; parallelamente alle integrazioni pittoriche, eseguite secondo i metodi già impiegati da Gerola, venne adoperata polvere di marmo modellata con stampi di rame, allo scopo di imitare il tessellato.



*Figura 504 - Ravenna, Basilica di S. Vitale, arco presbiteriale, clipeo di Cristo: esemplare di perno ceramico (da MUSCOLINO 2013).*

Una grande importanza ha avuto senz'altro l'attivazione da parte della Soprintendenza di Ravenna della Scuola per il Restauro del Mosaico nel 1984, sezione distaccata della Scuola di Alta Formazione dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze: presso la scuola non solo si sono formati valenti restauratori, ma si sono anche sperimentati nuovi materiali, tra cui le resine sintetiche per la produzione di nuove tessere che hanno il pregio di riflettere la luce come la pasta vitrea<sup>285</sup>.

Si è dato inoltre impulso a indagini diagnostiche microstrutturali, come quelle effettuate tramite georadar (GPR) sui mosaici di S. Apollinare Nuovo nell'ambito del cantiere-scuola operativo tra il 1989 e il 1995<sup>286</sup>. I numerosi dati emersi nel corso delle indagini hanno costituito lo stimolo per la realizzazione di un ambizioso progetto: quello della realizzazione di un *Nuovo Atlante dei Mosaici di Ravenna*, le cui caratteristiche e potenzialità sono state presentate e diffuse nel 1994<sup>287</sup>. La linea seguita dalla Soprintendenza e dalla Scuola per il Restauro ha fondamentalmente ricalcato le orme di Corrado Ricci e delle sue pionieristiche *Tavole storiche*, opera monumentale che aveva come scopo quello di documentare meticolosamente le parti musive originali e quelle frutto di restauri (*Fig. 505*), anche grazie alla collaborazione del restauratore Giuseppe Zampiga e del disegnatore Alessandro Azzaroni. I numerosi disegni e cartoni conservati presso l'Archivio della Soprintendenza ravennate sono una preziosa testimonianza degli studi e dei lavori diretti soprattutto da Ricci e da Gerola, e costituiscono un patrimonio documentario eccezionale dal punto di vista storico e storiografico: proprio per questa ragione, com'è stato riferito al XVIII Colloquio AISCOM dall'Arch. Ranaldi, attuale Soprintendente per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le Province di Ravenna, Ferrara,

<sup>285</sup> MUSCOLINO, TEDESCHI 2003.

<sup>286</sup> IANNUCCI 1993, pp. 180-181; MUSCOLINO 2012.

<sup>287</sup> SECCIA, IANNUCCI, SANTOPUOLI, VERNIA 1998 e relativa bibliografia.



Forlì, Cesena e Rimini, è attualmente in corso la digitalizzazione dell'intero Archivio Disegni, al fine di rendere noti i metodi di indagine e la loro evoluzione fino ai nostri giorni<sup>288</sup>.



Figura 505 - Tavola tratta dalle Tavole storiche di C. Ricci (S. Apollinare Nuovo): i diversi colori corrispondono ai mosaici originali e ai successivi rifacimenti e restauri.

Parallelamente, quale aggiornamento delle sopra citate *Tavole storiche* di Ricci, rivestono attualmente una grande importanza le recenti tavole tematiche digitali dei mosaici ravennati – le prime relative alle decorazioni musive ad essere redatte in Italia –, per la molteplicità di informazioni acquisite sempre aggiornabili, anche sui materiali del tessuto musivo e sugli strati di sottofondo.

Alcuni restauri hanno consentito di giungere ad importanti

scoperte utili ai fini dell'aggiornamento delle conoscenze sui mosaici, di confermare ipotesi o di rivoluzionare interpretazioni tradizionali: è il caso, in ambito ravennate, dei lavori intrapresi tra il 2005 e il 2006 nel registro superiore dell'arco trionfale della basilica di S. Apollinare in Classe, in occasione dei quali si è riconosciuta parte della decorazione musiva, ossia i simboli degli evangelisti, come attribuibile al VI secolo<sup>289</sup>; una scoperta di notevole portata, inoltre, è stata quella della didascalia che attesta l'identità del vescovo Giovanni I rimessa in luce nell'ambito dei lavori di restauro effettuati nelle catacombe di S. Gennaro a Napoli, tra il 1991 e il 1994<sup>290</sup>.

I recenti restauri, non solo dei mosaici ravennati, ma anche degli altri centri presi in considerazione, hanno avuto e continuano tuttora ad avere fondamentalmente lo scopo di consolidare e di rafforzare *in situ* l'adesione delle tessere alla malta di allettamento e della malta stessa alla muratura, generalmente con iniezioni di calce idraulica e inserti sintetici leggeri, garantendo in tal modo l'uniformità della parete, allo scopo di evitare distacchi e cadute: il tutto in base a saldi principi quali la non invasività, la compatibilità e la reversibilità dei prodotti, dei materiali e delle tecniche impiegate, nel rispetto del rigore filologico nel trattamento del tessuto musivo, sia dal punto di vista tecnico e materico, sia da quello iconografico, anche grazie all'adozione e al progressivo

<sup>288</sup> RANALDI 2013b.

<sup>289</sup> MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008.

<sup>290</sup> BISCONTI 1995.

perfezionamento di nuovi sistemi di rilevamento e ad un'analitica documentazione basata su molteplici dati di varia natura, utile anche per i futuri restauratori<sup>291</sup>.

Dunque, soprattutto dalla fine del Novecento, le operazioni di consolidamento non si limitano alle tessere, ma interessano anche gli intonaci preparatori di sottofondo. Una delicata tipologia di intervento consiste nella rimozione di malte e intonaci che presentano un eccessivo contenuto di sali e che pertanto vengono sostituiti con una malta di specifica preparazione ad alta porosità, per permettere la migrazione dei sali in soluzione in superficie senza compromettere la stabilità della malta stessa o il suo aspetto<sup>292</sup>.

La tendenza a conservare i mosaici nel proprio contesto, attraverso il miglioramento della chiarezza dei mosaici, la ricollocazione dei frammenti di mosaico caduti e il ripristino della coesione tra le pareti, il soffitto e le malte, è stata ribadita anche nel 2006 in relazione alla decorazione musiva superstite del monastero di Mār Gabriel a Kartmin<sup>293</sup>.

Tra gli ultimi restauri meritano di essere ricordati quelli condotti fino al 2007 presso la Rotonda tessalonicense di S. Giorgio, per la rimozione delle precedenti azioni conservative e dei restauri estetici effettuati alla fine del XIX secolo; notevole, inoltre, per i risultati conseguiti è la campagna di restauri intrapresa sui mosaici del monastero S. Caterina sul Sinai: tali mosaici possono vantare un ottimo stato di conservazione, grazie al consolidamento degli strati preparatori e delle tessere, al miglioramento della leggibilità delle raffigurazioni e delle loro qualità cromatiche, attraverso la rimozione di polvere e di depositi di varia natura, il trattamento delle lacune e la protezione delle superfici musive. I lavori sono stati condotti tra il 2005 e il 2007 dagli operatori del Centro di Conservazione Archeologica (CCA) di Roma che precedentemente avevano eseguito una ricognizione sullo stato di conservazione della superficie musiva, per conto del Getty Conservation Institute di Los Angeles<sup>294</sup>.

---

<sup>291</sup> RANALDI 2013, pp. 147-149.

<sup>292</sup> Tale sistema è stato impiegato negli anni '90 nei mosaici di S. Sofia a Istanbul: OZIL 2000, MOROPOULOU 2002.

<sup>293</sup> BLANC, DESREUMAUX, DE COURTOIS 2006. Le indagini condotte dagli studiosi francesi hanno evidenziato danni più gravi di quelli già segnalati da Hawkins all'inizio degli anni '70: se le tessere calcaree e in pasta vitrea, comprese quella a foglia d'oro, sono apparse in buone condizioni, quelle a foglia d'argento sono ossidate; inoltre, si sono riscontrati distacchi tra la muratura e il primo strato di malta.

<sup>294</sup> NARDI 2009-2010.

## **VI. I PROGRAMMI ICONOGRAFICI ALLA LUCE DEGLI INTERVENTI DI RESTAURO, E LE TENDENZE STILISTICHE TRA IL V E IL VI SECOLO: KOINÈ E ASPETTI LOCALI.**

In base alle rilevanze archeologico-artistiche emerse nel corso della schedatura, è possibile ora effettuare la revisione critica e globale dei programmi iconografici musivi presi in considerazione, al fine di definire le specificità dei vari centri e le loro tangenze e relazioni artistiche. A tale scopo, si è ritenuto metodologicamente utile trattare l'ampia materia attraverso l'approfondimento di singole tematiche ad essa pertinenti, a partire dall'analisi dei rapporti tra l'iconografia dei mosaici parietali paleocristiani e bizantini e quella classica, che testimoniano un articolato intreccio fra cultura pagana e cultura cristiana (VI.1 *Eredità della tradizione classica nei mosaici parietali*).

Seguono due paragrafi dedicati rispettivamente ai complessi rapporti iconografici e stilistici tra Ravenna e l'Occidente e tra Ravenna e il Vicino Oriente (VI.2 *Ravenna e l'Occidente*; VI.3 *Ravenna e il Vicino Oriente*).

In quanto peculiari elementi unificanti e di raccordo con l'architettura, nel quarto paragrafo sono state dettagliatamente analizzate le cornici geometriche e fitomorfe dei mosaici parietali di Ravenna, attraverso una disamina dei loro principali caratteri e aspetti, evidenziando analogie e differenze tra i motivi ravennati e quelli di altri centri del Mediterraneo, al fine di documentare ancora una volta la permanenza della tradizione classica, così come l'originalità del lavoro delle maestranze locali, e di dimostrare il ruolo di Ravenna nell'ambito della *koiné* mediterranea (VI.4 *Le cornici geometriche e fitomorfe dei mosaici parietali di Ravenna fra ornamento e simbologia, tradizione e innovazione*).

Nel quinto paragrafo, facendo riferimento alle schede del III capitolo, vengono riconsiderate le *imagines clipeatae*, sintagmi figurativi di ascendenza classica, diffusi in tutta l'area mediterranea, espressioni del comune linguaggio artistico di V e VI secolo, emblematiche dell'osmotico rapporto fra rappresentazioni sacre e profane (VI.5 *Le imagines clipeatae*).

Il capitolo si chiude con l'esame delle teofanie absidali di età giustiniana tra Oriente e Occidente, manifestazioni paradigmatiche degli aspetti politici e ideologici del tempo, all'apice dell'età d'oro bizantina.



## VI.1. EREDITÀ DELLA TRADIZIONE CLASSICA NEI MOSAICI PARIETALI.

Fin dal III secolo l'arte cristiana, come testimoniano ampiamente le pitture catacombali, appare dipendente dal repertorio pagano e fortemente radicata in un tessuto iconografico e stilistico di sostanza classica; soprattutto dopo l'editto *Cunctos populos* emanato da Teodosio il Grande il 27 febbraio 380<sup>295</sup>, essa s'innesta costantemente sulle tematiche celebrative proprie dell'iconografia aulica, si nutre profondamente di esse e genera una nuova linfa ideologica e spirituale: i temi scelti per decorare cimiteri, chiese, arredi e oggetti, si rivelano come riprese, sviluppi ed elaborazioni di precedenti schemi iconografici che si caricano di rinnovate valenze simboliche<sup>296</sup>.

Nelle catacombe alcune immagini vengono desunte direttamente dal repertorio pagano: a Domitilla, ne è un chiaro esempio l'Orfeo citaredo di epoca costantiniana, che, sulla scorta di Clemente Alessandrino che assimila il mitico cantore al *Logos* in grado di addomesticare le bestie feroci<sup>297</sup>, è da identificarsi con Cristo; a Priscilla, Giona sotto il pergolato trova corrispondenza con Endimione visitato nel sonno da Selene, o con il riposo di Dioniso. Ancora: proprio in relazione a Dioniso, lungi dall'operare forzati ed errati parallelismi teologici, in epoca paleocristiana è possibile cogliere l'eco culturale classica dei riti d'iniziazione bacchici nel battesimo cristiano<sup>298</sup>.

Dunque, se la codificazione dell'arte cristiana dei primi secoli si fonda prevalentemente sull'immaginario biblico, essa tuttavia trovò uno stabile e fertile terreno anche nel mondo culturale dell'epoca, ossia nella cultura greco-romana che godeva di un certo prestigio presso la maggior parte dei pensatori cristiani: ciò portò alla graduale assunzione di valori intellettuali e artistici classici e all'assimilazione dell'iconografia contemporanea<sup>299</sup>, per cui l'*imagerie* pagana trovò continuità nella cultura tardo giudaica e cristiana<sup>300</sup>, protraendosi fino al medioevo. In particolare, il linguaggio figurativo cristiano, come ebbe ad affermare André Grabar, deriva in gran parte dal vocabolario ufficiale dello Stato romano e dai suoi schemi convenzionali: ciò è evidente soprattutto nella rappresentazione delle persone per le quali viene utilizzato un unico repertorio gestuale<sup>301</sup>.

L'iconografia cristiana ha ereditato dall'arte imperiale non solo gli schemi, ma anche i soggetti, grazie alla loro immediata riconoscibilità: l'importanza dei modelli imperiali è data dal fatto

---

<sup>295</sup> PAUL KRÜGER - THEODOR MOMMSEN, *Theodosiani libri XVI cum constitutionibus Sirmondianis*, XVI, 1, 2, Hildesheim, Weidmann, 1990; <http://www.thelatinlibrary.com/theodosius/theod16.shtml>

<sup>296</sup> BISCONTI 2000b, pp. 361-367; MANGO 2008, p. 295.

<sup>297</sup> Προτρεπτικός πρὸς Ἕλληνας, I, 3.

<sup>298</sup> JACCOTTET 2006, pp. 27-38.

<sup>299</sup> BAUDRY 2009, pp. 21-22.

<sup>300</sup> BISCONTI 2000, p. 19.

<sup>301</sup> GRABAR 1983, p. 51.

che le immagini d'autorità mostrano cerimonie reali e note, mentre le figurazioni cristiane sono immaginarie e comprensibili dal punto di vista simbolico solamente se si conoscono le cerimonie palatine; gli iconografi cristiani spesso imitarono la staticità con cui erano rappresentati gli imperatori e l'immobilità dei dignitari, nonché il ritmo calcolato dei gesti nelle cerimonie<sup>302</sup>: i soggetti cristiani vennero rivisitati alla luce della coeva arte di corte e in tal modo le formule imperiali adottate dall'arte cristiana divennero dei veri e propri *topoi* iconografici<sup>303</sup>. L'innesto di elementi dell'arte imperiale nel contesto cristiano testimonia inoltre le forti tendenze ideologiche legate alla cristianizzazione dello Stato che ebbe inizio con Costantino il Grande e si affermò con Teodosio<sup>304</sup>. Attraverso la 'rivoluzione' costantiniana "la Chiesa veniva integrata nello Stato e nella vita pubblica poiché, in omaggio alla tradizione dell'antichità, le chiese fondate dall'imperatore erano espressione del potere imperiale in quanto edifici di rappresentanza e come santuari di Cristo che aveva assicurato al sovrano la vittoria salvifica"<sup>305</sup>.

Se fino agli ultimi decenni del VI secolo l'arte di Bisanzio mantenne vivi i tipi iconografici di carattere trionfalistico di rappresentazione dell'imperatore appartenenti al periodo tardoantico, nello stesso tempo fu inesorabile il processo di modificazione dei temi del repertorio pagano in senso marcatamente cristiano<sup>306</sup>.

L'eredità classica si esprime nell'ambito della decorazione musiva parietale di V e VI secolo di Ravenna e di altri centri dell'area bizantina, in molteplici scene: attraverso alcuni esempi significativi risulta utile approfondire le problematiche legate alla continuità della tradizione classica, sia da un punto di vista iconografico, sia da un punto di vista stilistico, definendo inoltre quel rapporto di osmosi tra figurazioni sacre e profane nell'ambito dell'arte bizantina<sup>307</sup>.

Un *leitmotiv* che ricorre di frequente nei programmi decorativi degli edifici di culto del V e del VI secolo, diventando una vera e propria moda iconografica, è senza dubbio l'*imago clipeata*: il ritratto contenuto in un clipeo deriva dalla tradizione della ritrattistica romana di epoca tardo-repubblicana. Nei contesti pagani, tale cifra artistica era impiegata a scopo apoteotico, per esaltare la memoria del defunto (*Fig. 506*), mentre successivamente venne utilizzata al fine di consacrare pubblicamente l'imperatore, e per celebrare figure sacre<sup>308</sup>.

---

<sup>302</sup> GRABAR 1983, pp. 64-65.

<sup>303</sup> BRENK 1979, p. 46.

<sup>304</sup> VERA 2005, pp. 26-35.

<sup>305</sup> BRANDENBURG 2004, p. 18.

<sup>306</sup> PERTUSI 1976, pp. 522-524.

<sup>307</sup> PASI 2007, p. 107.

<sup>308</sup> BELTING 2004, p. 141.



Figura 506



Figura 507

Sulla scia del cubicolo degli Apostoli nelle catacombe di S. Tecla<sup>309</sup> e della chiesa di S. Sabina<sup>310</sup> a Roma, l'uso delle *imagines clipeatae* musive si affermò anche a Ravenna: nell'estradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Giovanni Evangelista (426-430) si susseguivano medaglioni contenenti i busti dei più importanti imperatori della dinastia valentiniano-teodosiana, diretti predecessori dell'Augusta Galla Placidia, disposti in base alla discendenza genealogica e identificati da un'iscrizione collocata sopra il loro capo<sup>311</sup>. La presenza di tali ritratti intendeva soprattutto glorificare la dinastia cui Galla Placidia apparteneva, giustificando in un certo senso anche il suo arrivo a Ravenna. La medesima cifra iconografica ritorna successivamente nel contesto ravennate: sono infatti presenti medaglioni pure nel programma decorativo della Cappella Arcivescovile (494-519), nei sottarchi della volta a crociera, contenenti busti di santi e di sante (Fig. 507)<sup>312</sup>. Anche nella basilica di S. Vitale (metà del VI secolo) i clipei ricorrono frequentemente in tutto il programma musivo, con intenzioni celebrative e sacralizzanti: nell'arcone di accesso al presbiterio dell'edificio di culto di età giustiniana, i clipei racchiudono i busti di Cristo barbato al centro, dei dodici apostoli e dei martiri Gervasio e Protasio<sup>313</sup>. Clipei coevi con le medesime finalità sono inoltre attestati nella chiesa della Panaghia Kanakaria (secondo quarto del VI secolo) di Lythrankomi nell'isola di Cipro, nella Basilica Eufrasiana di Parenzo (metà del VI secolo) e nella chiesa di S. Caterina sul Monte Sinai

<sup>309</sup> BISCONTI 2010, pp. 185-230.

<sup>310</sup> LEARDI 2006, pp. 301-304.

<sup>311</sup> Si trattava di Costantino il Grande, Teodosio il Grande, Onorio ed Arcadio, Teodosio a destra, e di Valentiniano I, Graziano, Costanza, Graziano Nepote e Giovanni Nepote a sinistra. Per la decorazione musiva scomparsa di San Giovanni Evangelista, cfr. RICCI 1937; BOVINI 1955, pp. 56-63; RIZZARDI 1993, pp. 385-407; AMICI 2000, pp. 13-55.

<sup>312</sup> FARIOLI 1977, pp. 74-81.

<sup>313</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1997, pp. 226-229.





Figura 508

(527-565)<sup>314</sup>. Dal clipeo divinizzante dei ritratti imperiali deriva pure la *mandorla* che esprime l'irruzione del divino nelle teofanie, come quella radiata visibile nelle conche absidali di Hosios David a Salonicco (V-VI sec.) e delle già citate S. Caterina sul Sinai (*Fig. 508*) e Panaghia Kanakaria, rispettivamente intorno a Cristo e alla Vergine in trono<sup>315</sup>: coloro che assistono alla visione sembrano reincarnare gli accoliti del sovrano al cospetto della maestà imperiale.

Gli effetti dell'arte trionfale in tutta la loro complessità e raffinatezza si manifestano in un edificio di culto cristiano per la prima volta nell'intero programma decorativo della basilica di S. Maria Maggiore a Roma (432-440)<sup>316</sup>: il carattere narrativo dei mosaici della navata centrale e la sovrapposizione gerarchica di scene contigue su più registri nell'arco trionfale, quasi a guisa di fotogrammi (*Fig. 509*), – dalla rappresentazione del trono simbolo della potenza divina in cielo a quella della sconfitta del re Erode – fa eco ai rilievi di soggetto storico sull'arco di Galerio a Salonicco<sup>317</sup>, sulle celebri colonne di Traiano e di Marco Aurelio a Roma (*Fig. 510*) e su quella di Arcadio a Costantinopoli<sup>318</sup>. In particolare, le scene bibliche subirono l'influenza dei fregi scolpiti con scene militari, peculiari delle



Figura 509

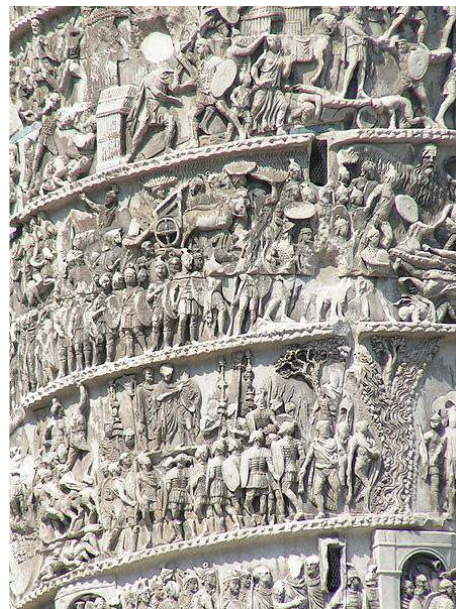


Figura 510

<sup>314</sup> MEGAW, HAWKINS 1977, fig. 39-42; 48-49; 53-72; PRELOG 2004; WEITZMANN 1982.

<sup>315</sup> LAZAREV 1967, p. 86.

<sup>316</sup> BRENK 1979, p. 49; NESTORI, BISCONTI 2000; MENNA 2006, pp. 306-346.

<sup>317</sup> BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1986, scheda n. 191.

<sup>318</sup> Tale colonna è andata distrutta, ma ci è nota attraverso disegni rinascimentali, per cui si veda SODINI 1994, pp. 43-94.

colonne istoriate: le moltitudini degli Egiziani e degli Ebrei presentano analogie con le legioni romane in lotta contro i barbari, mentre le figure dei capi d'Israele dominano sul popolo a mo' di imperatori o generali<sup>319</sup>.



Figura 511

mosaicate<sup>322</sup>, come quella con fondo oro della Cappella di S. Aquilino (Fig. 511) in S. Lorenzo a Milano (inizi del V secolo), e quella della basilica di S. Pudenziana a Roma (401-417), dove si conserva il più antico mosaico paleocristiano esistente legato all'arte trionfale (Fig. 512): la solenne ieraticità della figura di Cristo è esaltata dalle insegne imperiali, ossia un trono riccamente gemmato con cuscino purpureo, simbolo dell'autorità suprema, nimbo, tunica e pallio dorati<sup>323</sup>; in questo contesto anche la sua barba è collegata alla dignità imperiale, e non è più di derivazione siro-palestinese. L'immagine di Cristo *magister* tra gli apostoli richiama anche



Figura 512

l'antica struttura iconografica del consesso filosofico: a tal proposito si pensi al mosaico pavimentale conservato presso il Museo dei Mosaici di Apamea in Siria, raffigurante i sette sapienti e legato alla scuola filosofica neoplatonica<sup>324</sup>. Talvolta, il Trono vuoto tempestato di gioielli senza la presenza visibile del Cristo, tuttavia chiara evocazione del suo dominio universale, occupa una posizione

<sup>319</sup> GRABAR 1983, pp. 68-72.

<sup>320</sup> MINASI 2000, pp. 124-126.

<sup>321</sup> BISCONTI 2010, p. 191.

<sup>322</sup> BISCONTI 2000c, pp. 451-462.

<sup>323</sup> GRABAR 1971, pp. 196, 207; PERTUSI 1975, pp. 525-526.

<sup>324</sup> GRABAR 1983, p. 99.





Figura 513

d'onore nei mosaici del V secolo: campeggia, infatti, in posizione zenitale, nell'arco trionfale della basilica romana di S. Maria Maggiore, nella Cappella di Matrona in S. Prisco a S. Maria Capua Vetere<sup>325</sup> (V sec.), nella Rotonda di S. Giorgio a Salonico<sup>326</sup> e nei due battisteri di Ravenna, quello degli Ortodossi (450-475) e quello degli Arian (493-526), seppur con significati ideologici profondamente diversi<sup>327</sup> (Fig. 513). Tale motivo iconografico era già presente nel culto orientale di Cibele e venne desunto dall'iconografia imperiale pagana, in particolare dall'*adoratio*, ossia dall'omaggio al *solium* vuoto dell'imperatore, dotato di insegne regali sul cuscino e di *suppedaneum*; inizialmente guardato con sospetto ed evitato dall'arte cristiana, il trono vuoto venne da essa accolto e assunto nel contesto divino a partire dall'età teodosiana<sup>328</sup>.

Tornando agli apostoli, essi occupano una posizione significativa all'interno del Mausoleo di Galla Placidia (425-450), la cui decorazione musiva presenta iconografie palesemente imperiali derivanti dall'ambiente costantinopolitano<sup>329</sup>: nelle lunette del tamburo ne sono raffigurati in piedi otto, due ai lati di ogni finestra, nel gesto trionfale dell'*acclamatio* del *signum crucis* apocalittico che campeggia luminoso nel firmamento delle 567 stelle della volta della cupola; essi, sormontati da un padiglione a conchiglia che riprende il tema del baldacchino antico<sup>330</sup>, sono un retaggio dell'arte ellenistico-romana, infatti vengono rappresentati con vivo plasticismo, come antichi filosofi, poeti o magistrati, con tunica e pallio bianco, nel gesto di alzare solennemente



Figura 514

<sup>325</sup> BOVINI 1967b, pp. 6-12.

<sup>326</sup> CATTANI 1972.

<sup>327</sup> RIZZARDI 2001a, pp. 915-930.

<sup>328</sup> BIANCHI BANDINELLI 1978, p. 25; BRENK 1979, p. 47; UTRO 2000, p. 173. In ambito scultoreo, il motivo del trono vuoto corredato di insegne come simbolo del Regno di Cristo, trova un valido corrispettivo in un bassorilievo degli inizi del IV secolo, in marmo proconnesio, proveniente da Costantinopoli e conservato presso il Bode Museum di Berlino: BRANDENBURG 1972, pp. 123-154.

<sup>329</sup> RIZZARDI 2011, p. 394.

<sup>330</sup> LAVAGNE 2001, p. 108.





Figura 515

l'avambraccio destro (Fig. 514), come dignitari imperiali che osannano l'imperatore vittorioso, tema iconografico già presente nell'arco di Costantino a Roma<sup>331</sup>. E proprio ad un Imperatore vittorioso deve essere assimilata la figura di Cristo Buon Pastore che costituisce il fulcro della celebre lunetta collocata sulla porta d'ingresso dello stesso mausoleo, di cui tratterò oltre. In epoca teodericiana (493-526), ad immagine e somiglianza di filosofi all'antica, sono state plasmate anche le trentadue monumentali figure maschili nimbate e biancovestite che reggono libri e rotoli, collocate tra le finestre del registro mediano di S. Apollinare Nuovo (Fig. 515); rappresentate in corrispondenza delle conchiglie che insieme al prato su cui campeggiano i personaggi formano nicchie tridimensionali sormontate da un "baldacchino", appaiono opera di abili maestranze, esperte nella statuaria monumentale e nella ritrattistica espressiva<sup>332</sup>.

L'antica gestualità dell'*acclamatio*, visibile nel mausoleo placidiano, si ritrova nel coevo mosaico perduto dell'arco trionfale della basilica di S. Paolo f.l.m. a Roma, dove Pietro e Paolo sono rappresentati nell'atto di alzare la mano in direzione dei Vegliardi dell'Apocalisse<sup>333</sup>, così come, nel secolo successivo, nella scena teofanica dell'abside della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano a Roma (526-530): qui Cristo viene salutato dai principi degli apostoli, Pietro e Paolo che gli presentano i santi titolari della chiesa i quali incedono offrendo le corone del martirio<sup>334</sup> (Fig. 516).

Quello dell'offerta della corona è un tema iconografico particolarmente caro all'arte cristiana tra il IV e il VI secolo. Gli apostoli raffigurati nelle volte dei già citati battisteri ravennati e i magnifici cortei delle sante e dei martiri in S. Apollinare Nuovo, di epoca agnelliana (561-570), avanzano con andamento lento e solenne, recando corone riccamente gemmate sulle mani

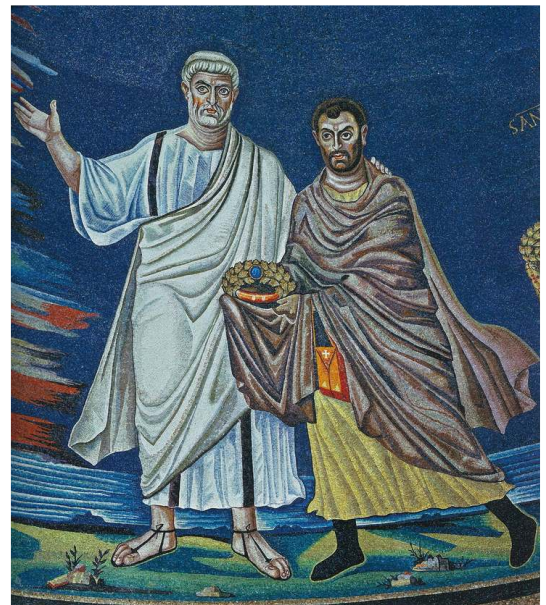


Figura 516

<sup>331</sup> DEICHMANN 1974, p. 82; BIANCHI BANDINELLI 1970, figg. 66, 69; LIVERANI 2005, pp. 64-69.

<sup>332</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, p. 194.

<sup>333</sup> BISCONTI 1998-1.

<sup>334</sup> KITZINGER 2004, pp. 94-95.

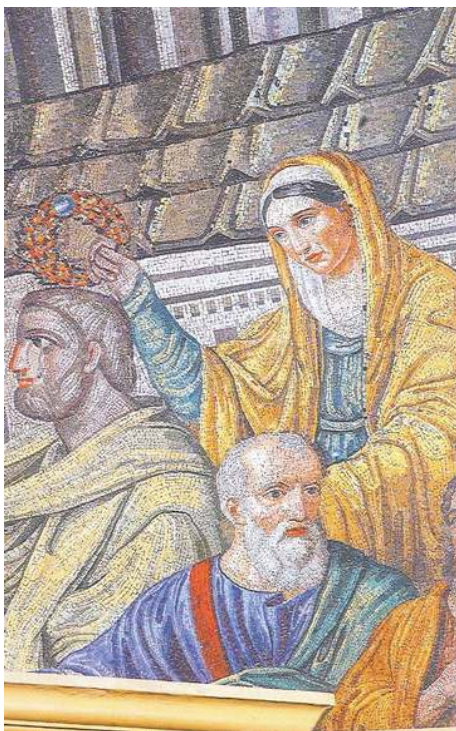


Figura 517

al modello romano dell'*aurum coronarium* offerto dai popoli soggetti e talvolta anche da quelli degli stati limitrofi, alle autorità romane, in segno di dipendenza e sudditanza. I cristiani desunsero l'uso invalso nell'antica Grecia di offrire ai vincitori dei giochi un serto trionfale di semplice alloro con significato "agonale" che, successivamente, divenne segno distintivo dei condottieri e dei cittadini meritevoli<sup>339</sup>.

Come abbiamo visto, solitamente sono i martiri a porgere la corona a Cristo, mentre nel catino absidale della basilica di S. Vitale a Ravenna avviene il contrario: Cristo giovane e imberbe campeggia assiso sul globo nel Paradiso come sovrano universale, vestito di tunica e pallio color porpora scura e, con la mano destra distesa, porge a san Vitale la preziosa corona aurea del martirio, ornata di perle (Fig. 518), del tutto simile a quella entro la quale è rappresentato il busto di san Vittore al sommo della cupola dell'oratorio a lui dedicato a Milano (fine del

velate dai pelli, in una formulazione presente anche su un calice argenteo del VI secolo proveniente dalla Siria<sup>335</sup>, oppure su coevi piatti da mensa istoriati<sup>336</sup>. In S. Pudenziana a Roma due figure femminili, interpretate come personificazioni della Chiesa degli Ebrei e della Chiesa dei Gentili (Fig. 517), porgono un serto aureo a Cristo in trono, riprendendo nella loro gestualità il movimento delle *Nikai* che incoronano l'imperatore trionfante, sui medaglioni del Basso Impero<sup>337</sup>. Nell'abside della Basilica Eufrasiana di Parenzo, tre figure di santi, fra cui anche san Mauro, porgono una corona alla Vergine in trono con il Bambino. Tali corone sono contemporaneamente simbolo della vittoria e della gloria, poiché i martiri, seguendo Cristo, hanno trionfato sul male e sulla morte, condividendo la gloria di Dio in Paradiso<sup>338</sup>. In generale, l'*oblatio* della corona si rifà



Figura 518

<sup>335</sup> *Age of Spirituality*, n. 532.

<sup>336</sup> PANI ERMINI 1978, pp. 89-117; DRESKEN WEILAND, 1991, p. 1.

<sup>337</sup> GRABAR 1971, p. 231; ANDALORO 2006, pp. 114-124.

<sup>338</sup> BAUDRY 2009, p. 123.

<sup>339</sup> BOVINI 1969e, pp. 932-937.



V secolo). La scena è chiaramente ispirata al cerimoniale di corte: il gesto di Cristo in abiti imperiali, fiancheggiato dagli angeli guardiani, rivolto verso il martire che indossa l'abito tipico dei dignitari di corte, ossia una tunica di seta bianca coperta da un mantello fermato sulla spalla da una fibula e ornato sul fianco da una stoffa rettangolare, il *tablion*, richiama l'immagine dell'investitura di un funzionario da parte dell'imperatore<sup>340</sup>.

Strettamente legato al tema dell'offerta è senza dubbio quello dell'adorazione dei magi. Se i santi che recano le corone e glorificano il trionfo del Salvatore sono assimilabili a romani che rendono omaggio al sovrano, i re magi che recano i doni preziosi e riconoscono la regalità di Cristo, corrispondono ai re barbari<sup>341</sup>. Nel modo di interpretare questa scena, gli artisti si sono di certo lasciati influenzare dall'iconografia ufficiale, in particolare da quella dell'offerta di corone e di doni da parte degli orientali e dei barbari vinti da un imperatore, e da quella del rituale ellenistico e romano del sovrano che giunge trionfante in una città appartenente al proprio impero, oppure conquistata (o, come si diceva, "liberata"). Prima di entrare nel repertorio cristiano, iconografie di tal genere erano paradigmatiche del potere imperiale che si esercitava sui vinti e sulle città onorate dalla visita del sovrano: pensiamo alla rappresentazione dei Parti che recano delle offerte sul già citato arco trionfale di Galerio a Salonicco o ai gruppi di barbari vinti davanti all'imperatore in trono sulla base dell'obelisco egizio eretto da Teodosio I a Costantinopoli<sup>342</sup>. Da simili raffigurazioni derivano dunque le scene musive dell'adorazione dei Magi nel mosaico dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma, o del registro inferiore di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (*Fig. 519*), o sull'orlo della veste di Teodora in S. Vitale: in questo contesto specifico, la presenza delle tre figure richiama il concetto della Trinità, in connessione alla dogmatica ortodossa<sup>343</sup> (*Fig. 520*).



*Figura 519*



*Figura 520*

<sup>340</sup> GRABAR 1983, p. 65.

<sup>341</sup> GRABAR 1971, p. 231.

<sup>342</sup> BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1986, scheda n. 201.

<sup>343</sup> Sempre in ambito ravennate, la medesima iconografia si riscontra anche nel sarcofago di Isacio, conservato nell'ambulacro della basilica di S. Vitale, e su uno dei lati della capsella marmorea dei Ss. Quirico e Giulitta, nel Museo Arcivescovile.



Ma torniamo all'iconografia cristologica e in particolare all'immagine del Buon Pastore che trae origine dall'unione di una duplice influenza, biblica e pagana: essa è legata soprattutto alla tradizione tardoantica nella quale i soggetti bucolici rispondevano all'esigenza di raffigurare l'armonia del mondo e l'aldilà come luogo sereno e ideale dell'*otium* campestre; s'ispira dunque alle scene pastorali che si trovavano nelle pitture romane e in special modo alla rappresentazione di Hermes psicopompo con le sembianze di pastore crioforo, ossia recante un ariete sulle spalle.

Come simbolo di *philantropia* e *humanitas* e come latore della *σωτηρία*, l'immagine di Cristo Buon Pastore trovò una collocazione ideale e privilegiata nelle catacombe<sup>344</sup> e, sempre in contesto funerario, in una delle più mirabili raffigurazioni, a Ravenna nel mausoleo di Galla Placidia, sulla lunetta sopra la porta d'ingresso (Fig. 521). Imberbe, con lunghi capelli bruni, nella sua flessuosa e



Figura 521



Figura 522

chiastica torsione del busto, richiama l'iconografia di Apollo<sup>345</sup> (Fig. 522), ma anche la figura del poeta, cantore e musico Orfeo tra gli animali, il cui mito era molto popolare nell'Impero all'epoca delle origini del cristianesimo<sup>346</sup>. Gli alberi, le rocce e l'intenso cielo azzurro che fa da cornice al paesaggio idilliaco sono caratteri propri di una scena pastorale tipica della tradizione ellenistica, di quell'"ellenismo perenne" di cui amava parlare Kitzinger<sup>347</sup>. E' importante sottolineare che qui il Buon Pastore non è rappresentato come nelle catacombe o sui sarcofagi del III-IV secolo, con tunica corta e *pedum*, ma indossa preziosi abiti imperiali, ossia tunica aurea e manto purpureo<sup>348</sup>, e sostiene

<sup>344</sup> BISCONTI 1994, p. 47; BISCONTI 2000, p. 138; BAUDRY 2009, pp. 37-39.

<sup>345</sup> Si veda la figura di Apollo in un mosaico pavimentale romano del tardo II sec. d.C., proveniente dal sito di Thysdrus e conservato presso il Museo Archeologico di El Djem in Tunisia: BLANCHARD-LEMÉE 1995, pp. 229; 292, fig.173.

<sup>346</sup> L'orfismo era una delle religioni di salvezza che prosperavano a quel tempo, e i cristiani rimasero affascinati dall'immagine bucolica che simboleggia l'armonia edenica tra l'uomo e gli animali.

<sup>347</sup> KITZINGER 2004, p. 111.

<sup>348</sup> Il manto purpureo è indossato da Cristo non solo nel mausoleo di Galla Placidia e in S. Vitale, ma anche in S. Apollinare Nuovo, nelle scene dei miracoli e della passione, così come nella raffigurazione in trono, specularmente a quella della Vergine.

con la spalla destra una lunga croce dorata, corrispettivo del *labarum*: ciò testimonia evidentemente, ancora una volta, l'influenza del cerimoniale imperiale costantinopolitano e dell'arte di corte su Ravenna a partire dall'epoca placidiana.

Il secolo successivo, in piena età giustiniana, nel catino absidale di S. Vitale a Ravenna,



Figura 523

Cristo assume i caratteri di *cosmocrator*, affiancato da angeli e sorretto da un globo, chiara allusione iconografica all'universalità del suo potere<sup>349</sup>. Tale iconografia è presente anche nel più antico battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli (fine IV – inizi V sec.), nella cupola, dove è rappresentata una scena di *traditio legis*, ossia Cristo posto su un globo, che consegna a san Pietro il rotolo della Legge, alla presenza di San Paolo (Fig. 523): l'espressione del volto, l'abbigliamento e la gestualità del Salvatore colgono e rielaborano le iconografie tradizionali del giudice e del *basileus*<sup>350</sup> e richiamano l'immagine dell'imperatore Teodosio che consegna un rotolo

ad un alto ufficiale, sul celebre *Missorium*<sup>351</sup>. L'iconografia di Cristo *cosmocrator* si trova anche nell'arco trionfale della Basilica Eufrasiana di Parenzo: qui il Salvatore è affiancato dai Dodici Apostoli che sulle mani velate gli offrono rotoli, evangeliari e corone.



Figura 524



Figura 525

Doveva derivare dall'arte imperiale anche la scena tratta dal *Salmo 91,13*, presente probabilmente nella controfacciata della chiesa placidiana di S. Croce, ricordata da Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*<sup>352</sup>: sul monte del Paradiso da cui sgorgavano i fiumi della grazia

<sup>349</sup> GRABAR 1983, pp. 63-64.

<sup>350</sup> BISCONTI 2000, p. 157.

<sup>351</sup> BIANCHI BANDINELLI 1970, p. 358.

<sup>352</sup> CP.TR., pp. 119-122.



divina (Tigri, Eufrate, Phison e Ghion), Cristo campeggiava trionfante nell'atto di calpestare i *saeva crimina*, ossia il leone e il serpente, affiancato dai quattro Esseri viventi dell'Apocalisse. La medesima iconografia si ritrova nella lunetta al di sopra della porta d'ingresso del vestibolo della Cappella Arcivescovile, dove si riscontra l'unico esempio esistente nell'arte paleocristiana di Cristo guerriero, in abiti militari (Fig. 524): sulla sua spalla destra spicca una fibula a tre pendenti con una grossa gemma vermiglia incastonata in un giro di perle madreperlacee, del tutto simile a quella di Giustiniano nel pannello storico nell'abside di S. Vitale. Tale immagine richiama l'iconografia del grande sarcofago Ludovisi conservato al Museo Nazionale di Roma<sup>353</sup> (Fig. 525), e il suo prototipo è senza dubbio da riconoscere in una pittura ad encausto (ora scomparsa) nel vestibolo del Palazzo imperiale di Costantinopoli dove, stando alla testimonianza dello storico Eusebio<sup>354</sup>, l'imperatore Costantino era rappresentato con i suoi figli nell'atto di trafiggere con la spada un dragone, emblema del nemico vinto, verosimilmente Licinio: si tratta pertanto di un'iconografia costantinopolitana che subì tuttavia altri influssi, in particolare altoegiziani<sup>355</sup>.

Il mosaico della Cappella Arcivescovile presenta una chiara connessione ideologica e



Figura 526

dogmatica con quello del catino absidale della chiesa di S. Michele in Afrisco a Ravenna (dedicata nel 545), ora conservato al Bode Museum di Berlino nella collezione bizantina, dove Cristo ha l'aspetto di un imperatore vittorioso che regge una croce gemmata come se fosse una lancia (*Christus Victor*), acclamato dagli Arcangeli Michele e Gabriele recanti la verga, simbolo di spirituale potenza (Fig. 526). Tutta la scena

intende affermare in modo categorico non solo la vittoria militare sui Goti da parte dei Bizantini, ma anche e soprattutto il dogma della consustanzialità fra Padre e Figlio, nonché quello della Trinità, propagandati fin dal IV sec. da molti Padri della Chiesa, nell'ambito della lotta antiariana<sup>356</sup>. Gli stessi arcangeli si stagliano su fondo dorato, come due guardie imperiali, in S. Apollinare in Classe, nel quarto registro della decorazione musiva dell'arco trionfale: essi reggono un labaro su cui si legge il

<sup>353</sup> BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1986, scheda n. 168.

<sup>354</sup> EUSEBIO DI CESAREA, *De vita Constantini Imperatoris libri quatuor*, in *Patrologia Graeca*, Lutetiae Parisiorum, Migne, 1857, XX, cap. III, col. 1058.

<sup>355</sup> GRABAR 1971, pp. 237-238; RIZZARDI 1993, pp. 397-398.

<sup>356</sup> RIZZARDI 2007c, pp. 83-97.



*Trisagion*, e sono abbigliati sontuosamente, con vesti tipiche delle cerimonie di corte, sulle quali spiccano le fibule a due pendagli proprie degli alti funzionari.

Anche per la figurazione artistica degli angeli, sia dal punto di vista filosofico che iconografico, fu fondamentale l'apporto dell'antichità greco-romana. Iconograficamente, i modelli di esseri divini alati forniti dal repertorio classico erano numerosi<sup>357</sup> e quelli di maggiore influenza furono indubbiamente quelli dei geni alati e della Νίκη – *Victoria*, la Vittoria dei rilievi storici imperiali, dotata di ali per correre in soccorso dei generali in battaglia, e che nei contesti funerari esprimeva il concetto di trionfo sulla morte. L'utilizzazione di questo simbolo per eccellenza dell'autorità imperiale romana fu possibile dopo i provvedimenti di Teodosio contro i culti pagani<sup>358</sup>: da allora, la vittoria non fu più il simbolo delle persecuzioni contro i cristiani, bensì l'emblema del trionfo sui culti pagani e della legittimazione della nuova religione. Rappresentazioni angeliche musive si riscontrano nella basilica di S. Maria Maggiore a Roma, nella navata e nell'arco trionfale: nelle scene veterotestamentarie della navata, gli angeli sono individuati dal solo nimbo, mentre sull'arco trionfale anche dalle ali. Anche gli edifici di culto ravennati offrono, dalla prima metà del VI secolo, diversi esempi in mosaico di immagini angeliche<sup>359</sup> (Fig. 527). Gli angeli biancovestiti che sostengono l'agnello mistico, nella volta del presbiterio di S. Vitale, e il monogramma cristologico, nella Cappella Arcivescovile, derivano dalle vittorie cariatidi che reggono le *images clipeatae* dei defunti.



Figura 527

Al di là delle iconografie strettamente imperiali di cui si è trattato finora, nei mosaici parietali di V e VI secolo emergono altri aspetti e motivi che testimoniano l'eredità della tradizione classica. Pensiamo, ad esempio, alla parte inferiore del catino absidale della basilica di S. Apollinare in Classe,

<sup>357</sup> SANNIBALE, LIVERANI 1998, pp. 62-71; PROVERBIO 2007, pp. 66-69.

<sup>358</sup> *Theodosiani libri XVI*, 10.

<sup>359</sup> KLAUSER 1960 Interessante è la distinzione cromatica fra i diversi tipi di angelo, colore rosso per gli angeli buoni, costituiti di etere, colore azzurro per quelli ribelli, i demoni, per cui si vedano KIRSCHBAUM 1940, pp. 209-249, e GIULIANI 2000, pp. 106-109.



Figura 528

dove campeggia la figura del santo eponimo, in piedi, con le braccia levate nell'atto di pregare, sullo sfondo di un paesaggio ricco di alberi, cespugli e fiori, al centro dei fedeli simboleggiati da pecorelle: l'atteggiamento *expansis manibus* del protovescovo Apollinare (Fig. 528) richiama le figure oranti di ambito pagano, allegorie della *pietas erga homines et adversus deos*. Il gesto era utilizzato nella preghiera in epoca precristiana, come attestano anche Catullo, Virgilio e Cicerone<sup>360</sup>.

Le colombe che si abbeverano ad un *kantharos*, raffigurate nei lunettoni al di sotto della cupola nel mausoleo di Galla Placidia, simbolo delle anime dei beati che anelano alla grazia divina (Fig. 529), costituiscono

un motivo ripreso, seppur discretamente, dall'arte aulica classica<sup>361</sup>: Plinio il Vecchio, nella *Naturalis Historia* cita il mosaicista Sosos di Pergamo (II sec. a.C.), famoso per un *emblema* musivo con colombe appollaiate sull'orlo di un *kantharos*, di cui oggi possiamo ammirare una celebre copia di epoca romana proveniente dalla Villa di Adriano a Tivoli, conservata presso i Musei Capitolini di Roma, nel Palazzo Nuovo<sup>362</sup> (Fig. 530). Nello stesso mausoleo, l'utilizzo diffuso dei racemi di vite nelle volte, che ben s'inserisce nella tematica morte-resurrezione-vita, proviene dalla simbologia



Figura 529



Figura 530

<sup>360</sup> BISCONTI 2000, pp. 235-236; DONATI 2001, pp. 17-18; BAUDRY 2009, p. 118.

<sup>361</sup> LAVAGNE 2001, p. 108.

<sup>362</sup> BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1986, scheda n. 146.



dionisiaco-sepolcrale<sup>363</sup>, mentre il ritmo degli ornati geometrici quali greche, nastri ritorti e correnti, scaturisce dal ricco serbatoio iconografico tardo-antico<sup>364</sup>. Appartiene alla tradizione classica anche il ricorso a rigogliose bande di fiori e frutta che scandiscono le partiture musive in S. Vitale, nella Cappella Arcivescovile e nella Cappella di S. Matrona a Capua<sup>365</sup>: i resti dei mosaici delle volte delle terme dei Sette Sapienti a Ostia, e di quelle di Antonino a Cartagine mostrano che la decorazione consisteva in viticci, che si diramavano da grosse piante di acanto, popolati da animali<sup>366</sup>.

Rimanendo nell'ambito degli ornamenti, in S. Apollinare Nuovo i ventisei pannelli con scene cristologiche che si susseguono nel registro più elevato, si alternano a pannelli meramente decorativi in cui il motivo della conchiglia scanalata è accompagnato da due colombe: l'abbinamento di conchiglia e colombe, qui con una semplice funzione ornamentale, era utilizzato tradizionalmente nel simbolismo della dea Venere, come testimonia un pavimento gallo-romano del museo di Avallon<sup>367</sup>.

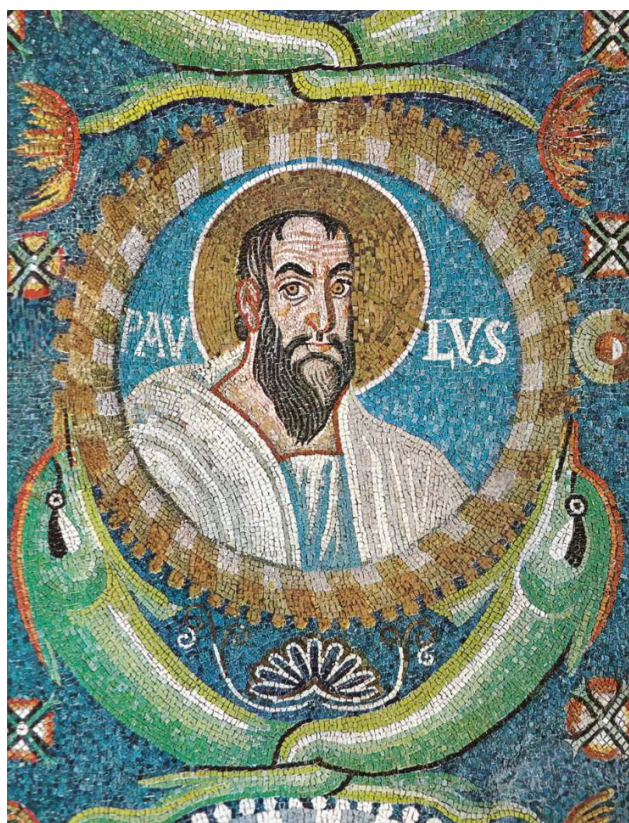


Figura 531

Nel grande sottarco d'ingresso al presbiterio di San Vitale, si succedono i busti dei dodici apostoli culminanti nell'*imago clipeata* del Cristo barbato: la cornice che circonda i clipei e che li fa risaltare, è resa tramite colori alterni e sembra retta da una sorta di piedistallo costituito da una coppia di delfini con le code annodate (Fig. 531), motivo che fa parte del repertorio classico romano. Il delfino, simbolo cristiano della salvezza e di Cristo stesso (ΙΧΘΥΣ), è un antico retaggio iconografico: animale ben noto ai marinai del Mediterraneo e spesso rappresentato, era considerato amico degli uomini, poiché soccorreva i naufraghi<sup>368</sup>; era inoltre associato al culto di Apollo e diede il nome al santuario di Delfi.

<sup>363</sup> RIZZARDI 1996, p. 226.

<sup>364</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, p. 191.

<sup>365</sup> KITZINGER 2004, pp. 93-94.

<sup>366</sup> PIQUARD 1963, coll. 676-683.

<sup>367</sup> LAVAGNE 2001, p. 109.

<sup>368</sup> BAUDRY 2009, p. 101. Celebre è la leggenda del citaredo Arione salvato da un delfino: Luciano di Samosata, *Ενάλαιοι διάλογοι*, VIII, Ποσειδῶνος καὶ δελφίνων.



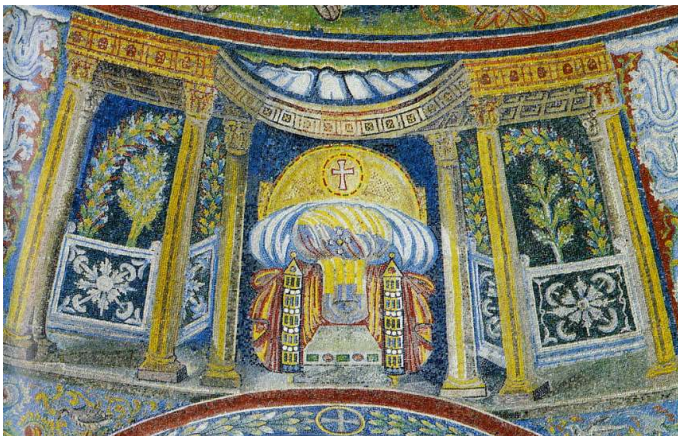


Figura 532



Figura 533

Nel battistero degli Ortodossi, le finte architetture che appaiono come un lungo e mosso porticato nel secondo registro della decorazione musiva della cupola (Fig. 532), al pari di quelle della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, si collocano sulla strada dell'illusionismo ellenistico<sup>369</sup> e costituiscono un'eco delle campiture tipiche di alcuni affreschi pompeiani (Fig. 533), così come i festoni risultanti dal tessuto bianco disteso intorno alle teste degli apostoli richiamano soluzioni appartenenti al repertorio della pittura monumentale antica<sup>370</sup>. Nel medesimo edificio di culto ravennate, nel medaglione centrale della cupola, sia la personificazione del fiume Giordano che le fattezze del corpo ignudo di Cristo testimoniano l'influenza dell'arte classica. Inoltre, il vigor plastico dei volti

degli apostoli (Fig. 534) trova le proprie radici nella statuaria classica e in particolare nella ritrattistica romana (Fig. 535 – *Ritratto di Paquio Proculo*): se tali caratteri nel VI secolo vengono sempre meno, per lasciare spazio ad astrazione ed idealizzazione, in S. Vitale fanno eccezione i volti di Giustiniano e di Massimiano che manifestano una spiccata caratterizzazione fisionomica ed un marcato realismo<sup>371</sup> (Fig. 536 - 537).

Dall'analisi condotta su alcune delle principali iconografie dei mosaici parietali del V e del VI secolo, è dunque emerso che, nella transizione dalla tarda antichità all'età bizantina, sono intervenute molteplici forze sul processo di produzione artistica, con una compenetrazione di Oriente ellenistico e Occidente romano<sup>372</sup>, con un costante e stimolante intreccio tra cultura pagana e cultura cristiana, nell'ambito del quale il repertorio iconografico classico ha subito una destrutturazione e ristrutturazione semantica dell'immagine, e ciò come conseguenza di profondi cambiamenti storici e

<sup>369</sup> BIANCHI BANDINELLI 1978, p. 115; KITZINGER 2004, p. 61.

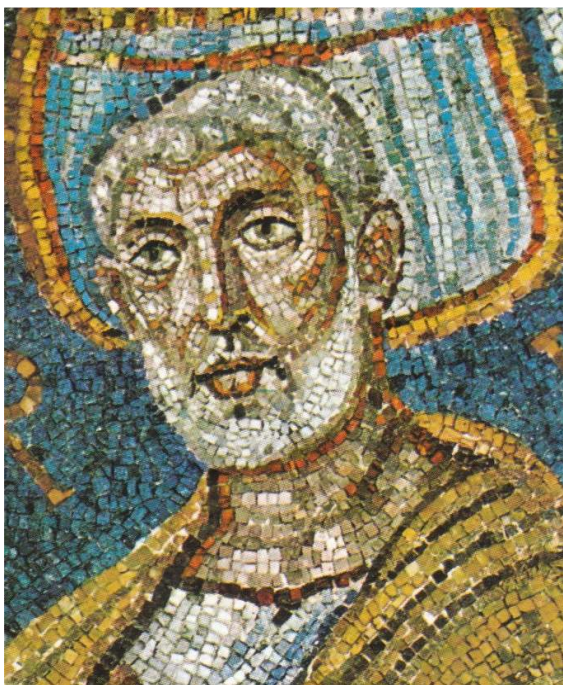
<sup>370</sup> ANDREESCU-TREADGOLD 1992, p. 193.

<sup>371</sup> LAVAGNE 2001, p. 110.

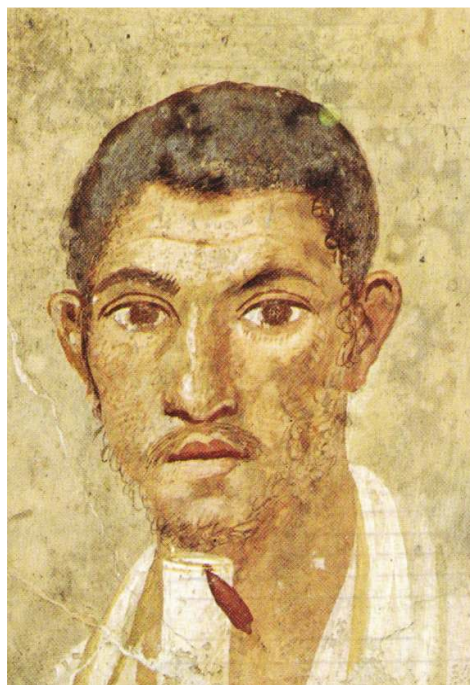
<sup>372</sup> BIANCHI BANDINELLI 1978, p. 119.



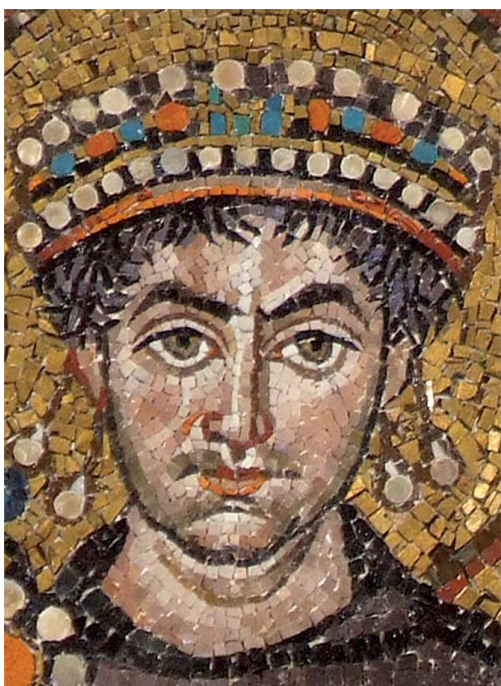
ideologici<sup>373</sup>. L'antico mondo classico rivisitato continua quindi a “vivere” nella nuova arte cristiana ricca di nuovi fermenti e idee.



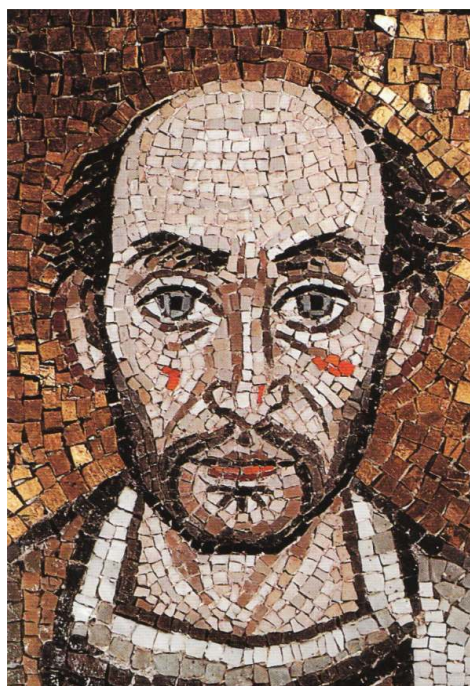
*Figura 534*



*Figura 535*



*Figura 536*



*Figura 537*

---

<sup>373</sup> SENA CHIESA 2005, p. 136.



## VI.2. RAVENNA E L'OCCIDENTE.

Nel secondo capitolo storico si è sottolineato che, dopo il trasferimento della sede imperiale da Milano a Ravenna nel 402, tra le due città si manifestarono relazioni evidenti nelle rilevanze archeologiche e artistiche: la continuità tra le due capitali in successione si riscontra anche nell'ambito delle decorazioni musive. I più antichi mosaici parietali esistenti a Ravenna, e cioè quelli del mausoleo di Galla Placidia, ci portano alla città padana, in particolare alla cappella di S. Aquilino, i cui mosaici precedettero e forse suggerirono quelli placidiani<sup>374</sup>.



Figura 538

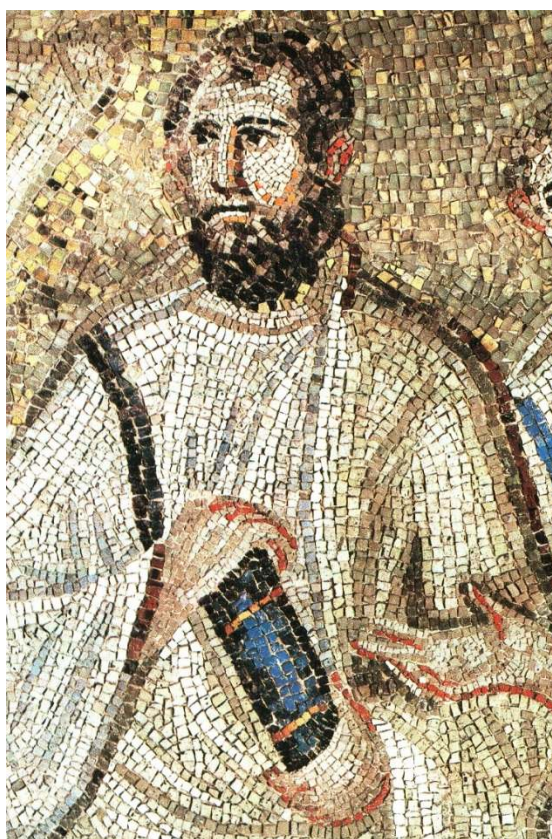


Figura 539

Gli otto apostoli<sup>375</sup> che, privi di nimbo, campeggiano nei lunettoni del tiburio (*Fig. 538*), per le loro proporzioni e per la resa degli occhi e della bocca, richiamano i membri del Collegio apostolico dell'abside di destra della cappella milanese<sup>376</sup> (*Fig. 539*); inoltre, per la loro solidità, rigidità e per il loro “grafismo un po' rustico”<sup>377</sup>, sono assimilabili anche ai vescovi Ambrogio (*Fig. 540*) e Materno e ai santi Gervasio, Protasio, Nabore e Felice rappresentati tra le finestre del sacello di S. Vittore in

<sup>374</sup> CHIERICI 1951, p. 196. Sui mosaici di S. Aquilino, si veda ARDOVINO 1991.

<sup>375</sup> La rappresentazione di otto apostoli anziché dodici si giustifica, com'è stato più volte ribadito dalla critica, in rapporto alle regole della simmetria: RIZZARDI 2011, p. 48.

<sup>376</sup> BRENK 2010, pp. 20-22.

<sup>377</sup> GRABAR 1966, p. 165.



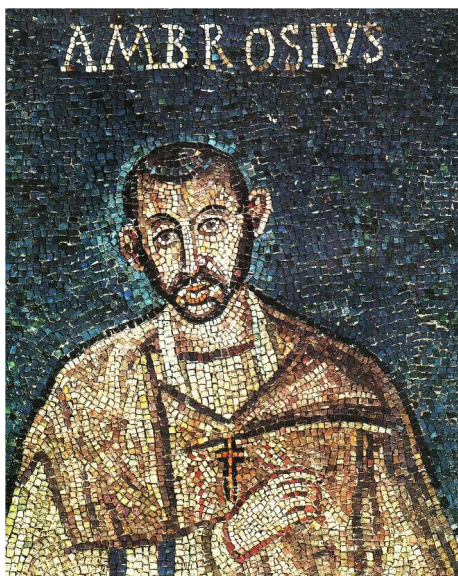


Figura 540

Ciel d'oro<sup>378</sup>: sono infatti stanti, sul fondo blu che diventa verde alla base, e sono biancovestiti. Inoltre, le figure sacre in S. Vittore, identificate dalle rispettive iscrizioni, sembrano costituire un precedente per i vescovi ravennati effigiati tra le finestre nella parte inferiore del catino absidale di S. Apollinare in Classe<sup>379</sup> (VI secolo).

L'iconografia di Cristo e degli Apostoli in S. Aquilino (Fig. 541) se da un lato richiama le decorazioni musive absidali di S. Pudenziana, di S. Agata dei Goti e di S. Andrea in Cata Barbara a Roma, dall'altro si collega iconograficamente anche alla composizione d'ispirazione ellenistica della lunetta del Buon Pastore nel mausoleo di Galla Placidia (Fig. 542): in entrambi i casi, infatti, Cristo è assiso su un rialzo naturale che, nella parte inferiore, assume l'andamento irregolare di una frattura rocciosa, come una sorta di suppedaneo<sup>380</sup>.



Figura 541



Figura 542

In particolare, il volto del *Christus magister* in S. Aquilino, per le sue caratteristiche apollinee, ossia il volto tondeggiante e la capigliatura morbida e fluente, appare simile a quello del Buon Pastore ravennate. Bovini notò che Cristo Salvatore nell'abside di S. Aquilino è rappresentato nell'atto di insegnare la legge, mentre alza il braccio destro (Fig. 543), con un gesto molto vicino a quello di

<sup>378</sup> BOVINI 1970c, p. 68; RIZZARDI 2011, p. 181. I santi rappresentati sulle pareti del sacello di S. Vittore sono citati nell'iscrizione frammentaria del coevo battistero di Albenga: ciò testimonia la diffusione del loro culto nell'Italia settentrionale. L'iconografia del battistero ligure deriverebbe da un modello più esteso, ad esempio dalla perduta decorazione del battistero del duomo di Milano, o da maestranze che impiegarono o videro cartoni probabilmente portati da Ravenna a Milano dal vescovo Lorenzo (490-512): MUSSO CASALONE 1963, p. 105; BERTELLI 1985, pp. 154-156.

<sup>379</sup> FARIOLI 1977, pp. 221-224.

<sup>380</sup> BOVINI 1970b, p. 331; BOVINI 1970c, p. 71. L'iconografia di Cristo fra gli Apostoli, legata alla simbologia della salvezza, è frequente già nel IV secolo, come testimonia, ad esempio, un affresco nelle catacombe di Domitilla (WILPERT 1903, p. 193; MINASI 2000, p. 125); doveva essere inoltre il soggetto della perduta decorazione absidale della basilica Severiana a Napoli (BISCONTI 1997, p. 737).

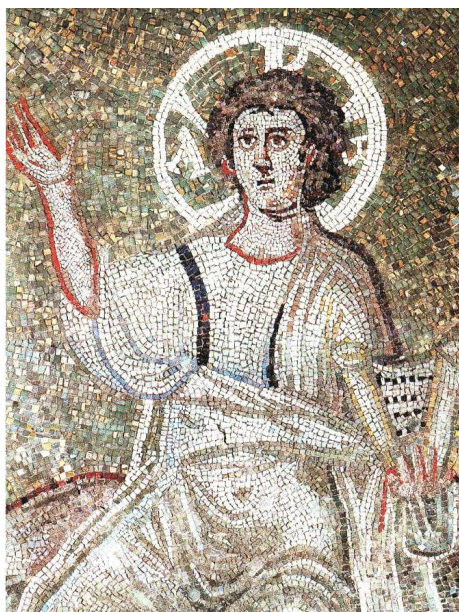


Figura 543

Cristo nei mosaici tessalonicesi di Hosios David<sup>381</sup>. Tale interpretazione sembra trovare conferma nella presenza dei quadratini separati l'uno dall'altro che, in linee sovrapposte, compaiono nel *volumen* tenuto parzialmente da Cristo, segni che sembrano forse voler richiamare, sebbene approssimativamente, i caratteri delle lettere ebraiche riscontrabili in altri mosaici: ad esempio, nel *codex* tenuto aperto dal personaggio biancovestito nella lunetta cosiddetta di S. Lorenzo nel mausoleo di Galla Placidia<sup>382</sup> (Fig. 544), in quello sorretto dalla personificazione della *Ecclesia ex circumcisione* in S. Sabina a Roma<sup>383</sup>, così come in quello che regge l'apostolo Pietro nei mosaici sistini al sommo dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore sempre a Roma<sup>384</sup>.

Interessante è poi l'analogia tra la cornice a nastro ondulato bicolore che funge da bordo al catino absidale con la scena del *Christus Magister* in S. Aquilino<sup>385</sup> (Fig. 545), e quella che orna la volta del mausoleo di Galla Placidia<sup>386</sup>, nonostante la diversa cromia; un parallelismo simile si può istituire inoltre tra il motivo di sinusoidi che corre nella parte inferiore dell'altro catino absidale di S. Aquilino<sup>387</sup> (Fig. 546) e quello che orna l'estradosso di una delle arcate absidali del battistero degli Ortodossi<sup>388</sup>.

Considerando poi i frammentari mosaici dell'atrio della stessa cappella di S. Aquilino, l'allusione alle architetture senza disegnarle, ma impiegando diverse gradazioni di tono, si riconosce anche a Ravenna, nei lunettoni del tamburo del mausoleo placidiano<sup>389</sup>. Inoltre, sulla parete occidentale a destra, si riconosce il nome di Pelagia<sup>390</sup>, martire alla quale nel V secolo fu

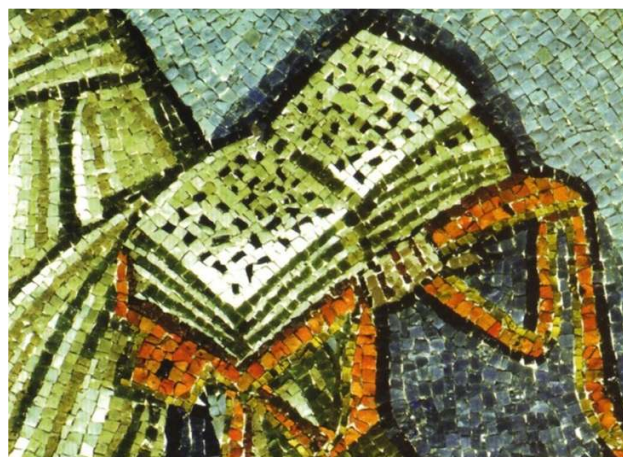


Figura 544

<sup>381</sup> BOVINI 1970b, pp. 334-335; BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 185-186, fig. 5.

<sup>382</sup> Il protagonista della lunetta, tradizionalmente identificato come san Lorenzo, è stato recentemente interpretato dalla Rizzardi come Cristo giudice: RIZZARDI 2011, p. 52.

<sup>383</sup> LEARDI 2006, p. 294, fig. 2.

<sup>384</sup> BOVINI 1970c, pp. 72-73; MENNA 2006, p. 339, fig. 42.

<sup>385</sup> BERTELLI 1985, p. 157.

<sup>386</sup> PASI 1996, pp. 235-236; CECCELLI 1951, pp. 207-208.

<sup>387</sup> BERTELLI 1985, p. 152, fig. 156.

<sup>388</sup> Per un'analisi dettagliata delle cornici musive ravennati si rimanda *ivi* al capitolo VI.4.

<sup>389</sup> BERTELLI 1985, p. 164.

<sup>390</sup> CECCELLI 1951, pp. 233-234; BERTELLI 1985, pp. 160-161.





Figura 545



Figura 546

dedicata insieme a Tecla la nuova *Ecclesia maior*. Tale santa, citata da sant'Ambrogio come esempio di virtù virginali in una lettera a Simpliciano<sup>391</sup>, rientra anch'essa nel repertorio iconografico dei mosaici ravennati: infatti, Pelagia segue santa Eufemia nel corteo delle sante di epoca giustiniana, sulla parete settentrionale di S. Apollinare Nuovo (Fig. 547); d'altro canto, il culto di S. Eufemia e le relative reliquie sono attestati anche a Milano in epoca ambrosiana<sup>392</sup>.

Quelli di S. Aquilino, in cui originariamente tutte e quattro le absidi e le volte delle nicchie quadrate presentavano una decorazione musiva, furono tra i primi mosaici, insieme a quelli del sacello di S. Vittore in Ciel d'oro, nei quali vennero messe in opera tessere di pasta vitrea<sup>393</sup>, tra cui quelle arancioni per rendere le lueggiate dei volti, come nel mausoleo di Galla Placidia, nel battistero degli Ortodossi e nella Cappella Arcivescovile a Ravenna<sup>394</sup>. Sia i mosaici dell'atrio sia quelli dell'ottagono si possono datare alla fine del IV o agli inizi del V secolo, anche in base al confronto tra il *chrismon* affiancato dalle lettere  $\alpha$  ed  $\omega$  inscritto nel nimbo intorno alla testa di Cristo, e quello figurato su uno dei fianchi del



Figura 547

sarcofago detto della *Traditio Legis* del Museo Nazionale di Ravenna, comunemente assegnato alla fine del IV secolo<sup>395</sup>.

Nel terzo quarto del V secolo i mosaici dell'Episcopio e quelli del battistero degli Ortodossi evidenziano da un lato l'importanza della chiesa ravennate, dall'altro le sue relazioni politico-religiose sia con la chiesa di Roma, sia con quella di Milano: infatti, le scene rese a mosaico nella sala tricliniare fatta realizzare da Neone all'interno dell'Episcopio, ricostruibili grazie alla testimonianza di Andrea

<sup>391</sup> AMBR., *Ep.* 7, 38.

<sup>392</sup> FARIOLI CAMPANATI 1992a, p. 136.

<sup>393</sup> NORDHAGEN 1997, p. 569.

<sup>394</sup> Si veda *supra*, cap. IV.

<sup>395</sup> VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968, n. 10 (a,b,c), pp. 29-30; BOVINI 1970b, pp. 350-351.



Agnello<sup>396</sup>, tese ad esaltare la *concordia Testamentorum*, avevano tratto ispirazione anche dagli scritti del vescovo Ambrogio, il quale, polemizzando contro gli ariani, aveva impiegato scene e luoghi legati al Vecchio Testamento in quanto prefigurazione di Cristo come Uomo-Dio, “verso cui convergono le antiche profezie bibliche<sup>397</sup>.”

La scomparsa decorazione musiva dell’absidiola nord-occidentale del battistero degli Ortodossi, risalente all’epoca del vescovo Neone (458-473), raffigurante un paesaggio idilliaco con pastori ed acque rigeneranti, con una chiara allusione al battesimo, costituisce un altro elemento di analogia con Milano, in quanto anche nel battistero milanese doveva trovarsi la medesima iconografia<sup>398</sup>. Inoltre, la rappresentazione della lavanda dei piedi testimonia un ulteriore legame con la liturgia ambrosiana, come si evince dalle stesse opere di Ambrogio<sup>399</sup>: l’iscrizione dell’absidiola nord-orientale UBI DEPOSUIT IESUS VESTIMENTA SUA [...] ET LABIT PEDES DISCIPULORUM SUORUM<sup>400</sup> è infatti fondamentale per il rito battesimale ravennate in diretta relazione con quello milanese<sup>401</sup>. A Ravenna era dunque in uso la pratica da parte del vescovo di lavare i piedi ai neobattezzati, coerentemente con quanto faceva Ambrogio a Milano<sup>402</sup>.

In epoca giustiniana, il filo conduttore tra Ravenna e Milano continua grazie a Massimiano di Pola, primo presule di Ravenna che assunse il prestigioso titolo di *Archiepiscopus*: egli esercitò la propria autorità anche sulle diocesi di Milano ed Aquileia<sup>403</sup> che, dopo le vicende della Guerra gotica attraverso la quale Giustiniano volle cercare di ricostituire l’unità dell’Impero, subirono un certo declino, soprattutto in seguito allo Scisma dei Tre Capitoli, contro gli scritti di Teodoro di Mopsuestia, di Teodoreto di Ciro e di Iba di Edessa, considerati eretici<sup>404</sup>. Milano e Aquileia furono due roccaforti dello scisma, mentre la chiesa di Ravenna, unico centro anti-scismatico, appunto sotto la guida di Massimiano, fedele sia all’autorità dell’imperatore, per le forti pressioni esercitate dall’esarca, sia a quella del papa, beneficiò di un processo di potenziamento<sup>405</sup>, raggiungendo la massima espansione territoriale della propria giurisdizione che mantenne anche sotto l’episcopato di Agnello<sup>406</sup>.

Nel presbiterio di S. Vitale, basilica consacrata da Massimiano nel 547, il saldo legame tra Antico e Nuovo Testamento, su cui si basa tutto il programma iconografico, ci richiama un passo del commento ambrosiano al primo salmo: *Utrumque ergo poculum bibe, Veteris et Novi Testamentis;*

---

<sup>396</sup> LP.HE., *Vita Neonis*, p. 292.

<sup>397</sup> RIZZARDI 2011, p. 191.

<sup>398</sup> DEICHMANN 1974, p. 28.

<sup>399</sup> AMBR., *De Sacramentis*, 20 III, 3-7; *De Misteriis* 28, 31-32; FOLETTI 2009, pp. 127-131.

<sup>400</sup> CIL, II, n. 257.

<sup>401</sup> MONTANARI 1992, p. 255, 259.

<sup>402</sup> AMBR., *De Sacramentis*, 3, I, 4; PL, 16, 451: *succintus, inquam, summus sacerdos pedes tibi lavit.*

<sup>403</sup> BOVINI 1957c, p. 7.

<sup>404</sup> CUSCITO 1977b, pp. 231-262.

<sup>405</sup> CARILE 1992, p. 383.

<sup>406</sup> FARIOLI CAMPANATI 1993-1994, p. 10.

*quia in utroque Christum bibis*<sup>407</sup>. Inoltre, le scene dei sacrifici di Abele, Melchisedec e Abramo nelle lunette al di sotto della trifora del matroneo, riconducono al *Canon Missae* romano e milanese e, in particolare, al seguente passo: (...) *et sacerdos dicit: ergo memor gloriosissimae eius passionis, et ab inferis resurrectionis, et in coelum ascensionis, offerimus tibi hanc immaculatam hostiam, rationabilem hostiam, incruentam hostiam, hunc panem sanctum, et petimus et precamur, ut hanc oblationem suscipias in sublimi altari tuo per manus angelorum tuorum, sicut suscipere dignatus es munera pueri tui justi Abel, et sacrificum patriarchie nostri Abrahae, et quod tibi obtulit summus sacerdos Melchisedec*<sup>408</sup>.

In particolare, poi, i quattro angeli ritratti nella volta del presbiterio nell'atto di offrire al Padre l'Agnello apocalittico sembrano costituire la trasposizione iconografica del passaggio *in sublimi altari tuo per manus angelorum tuorum*. Inoltre, gli angeli che sorreggono il *chrismon* al di sopra delle lunette del presbiterio e al centro dell'arco trionfale (Fig. 548) sono del tutto simili a quelli dei



Figura 549



Figura 548

riquadri posti al colmo delle ante della porta lignea della *basilica Martyrum*, risalente alla seconda metà del IV secolo<sup>409</sup> (Fig. 549). Le formelle di tale porta, oggi conservate nel Museo della Basilica di S. Ambrogio, sono anche state assimilate, dal punto di vista stilistico, al già citato sarcofago del Museo Nazionale, per le analogie nella resa delle figure e dei panneggi che manifestano una fusione di elementi stilistici e iconografici orientali e occidentali<sup>410</sup>.

Suggestiva è infine l'ipotesi che il grande clipeo della Trasfigurazione nel catino absidale di S. Apollinare in Classe di epoca giustiniana<sup>411</sup>, abbia tratto ispirazione dalla croce o dal medaglione contenente il volto di Cristo che verosimilmente campeggiava nell'abside della *basilica Apostolorum*,

<sup>407</sup> AMBR., *Enarrationes in XII Psalmos Davidicos*, 33.

<sup>408</sup> AMBR., *De Sacramentis*, IV, 4.

<sup>409</sup> MELUCCO VACCARO 1992, p. 131, fig. 8; VAY, CACITTI 1997, pp. 89-97.

<sup>410</sup> BRANDENBURG 1987, pp. 126-127.

<sup>411</sup> RIZZARDI 2011, p. 151.

in base all'iscrizione ambrosiana e in particolare al seguente passo: *pius Ambrosius signavit imagine Christi*<sup>412</sup>.

Sempre nell'ambito dell'Italia settentrionale, Ravenna instaurò rapporti assai stretti anche con l'Istria: la città assunse infatti un importante ruolo di riferimento per la cultura artistica dell'Alto Adriatico, soprattutto grazie alla figura di Massimiano di Pola, come dimostrano le testimonianze musive della penisola istriana del VI secolo a Pola e a Parenzo<sup>413</sup>.

Diversi sono i richiami ravennati nei mosaici della basilica Eufrasiana: i candelabri rappresentati sulla facciata occidentale<sup>414</sup> ricalcano iconograficamente quelli che dovevano essere raffigurati nell'arco trionfale della basilica di S. Giovanni Evangelista di Ravenna; Cristo in globo sia tra gli apostoli sull'arco trionfale sia tra le schiere angeliche nel timpano della stessa facciata occidentale, riprende da un lato l'iconografia del catino absidale di S. Vitale, dall'altro quella dell'arco trionfale di S. Michele in Africisco. Gli stessi apostoli dell'arco trionfale della basilica Eufrasiana sembrano essere un calco dei santi della parete meridionale di S. Apollinare Nuovo.



Figura 550



Figura 551

Diverse delle sante ritratte all'interno di clipei nell'intradosso dell'arco trionfale costituiscono un altro richiamo a S. Apollinare Nuovo, ma anche alla Cappella Arcivescovile; è inoltre importante precisare che allo zenit dello stesso intradosso, al posto dell'attuale *Agnus Dei*, frutto di restauri, doveva trovarsi il busto di Cristo all'interno di un clipeo, similmente all'arcone di accesso al

<sup>412</sup> CIL V, 6250; ms. Ambrosiano D 425 Inf., XVI secolo; BERTELLI 1990, pp. 122-123; CUSCITO 1997, pp. 168-179.

<sup>413</sup> BOVINI 1974c, pp. 31-44, 205-206; RIZZARDI 1995.

<sup>414</sup> Anche la basilica di S. Lorenzo in Cesarea e quella di S. Probo a Classe dovevano presentare mosaici sulla facciata.



presbiterio in S. Vitale. Nel catino absidale, stringente è l'analogia tra il vescovo Eufrazio con il modello della chiesa (*Fig. 550*) ed Ecclesio in S. Vitale, ritratto nello stesso atteggiamento (*Fig. 551*).

L'esaltazione della *Theotokos* nel catino absidale espressa attraverso la rappresentazione della Vergine in trono con il Bambino e al ciclo iconografico comprendente le scene dell'Annunciazione e della Visitazione, riecheggia chiaramente la decorazione musiva della basilica ravennate di S. Maria Maggiore. Nell'ambito del catino absidale, poi, le conchiglie al di sopra delle figure collocate tra le finestre absidali e i pannelli laterali sono del tutto simili a quelle che esaltano le figure dei vescovi collocate tra le finestre dell'abside di S. Apollinare in Classe. Altri elementi di affinità rispetto a Ravenna sono lo sfondo aureo cosparso di nuvolette apocalittiche presente anche nei catini absidali delle basiliche ravennati di epoca giustiniana, e l'ambientazione paradisiaca resa attraverso fiori e cespugli fioriti.

Dalla schedatura delle decorazioni musive esistenti e scomparse di Roma di V e VI secolo, è emerso che le straordinarie qualità del mosaico come la ricettività verso la luce e la capacità di rifrangerla, la preziosità del tessuto musivo, la chiarezza e l'efficacia formale, indirizzarono i committenti, ossia prevalentemente i papi, a scegliere tale tecnica pittorica come *medium* privilegiato per le absidi e in misura minore per le navate – eccezion fatta per la basilica di S. Maria Maggiore –, in quanto l'abside costituiva il culmine del percorso fisico e spirituale dei fedeli verso il “fuoco liturgico” degli edifici di culto, ovvero l'altare. Tale scelta venne senza dubbio condivisa con Costantinopoli e con Salonicco, tuttavia Roma evidentemente si distingue dai due centri orientali, poiché vanta ancora oggi una vera e propria “catena musiva” assai lunga e articolata che si snoda per secoli, non riscontrabile in altri centri, nemmeno a Ravenna.

L'inscindibile binomio abside – mosaico, chiara espressione della committenza papale e della sua facoltà di investire ingenti ricchezze, favorito anche dalla superficie curva del catino absidale che esalta la natura del mosaico, moltiplicando la luminosità della pasta vitrea e dell'oro, si esprime attraverso tematiche, motivi iconografici e decorativi comuni, come il festone nei sottarchi, e la conchiglia con valva a ventaglio nella quale culmina la decorazione musiva alla sommità della conca absidale, conchiglia che sembra derivare dalla *camera fulgens* di costantiniana memoria<sup>415</sup>. Essa, presente al culmine dell'abside orientale del Battistero Lateranense (*Fig. 552*), compare anche a Ravenna in varie decorazioni musive: nel mausoleo di Galla Placidia (*Fig. 553*), al di sopra degli apostoli che acclamano il *signum salutis*; in S. Apollinare Nuovo, al di sopra delle figure dei profeti; in S. Vitale, in corrispondenza del capo di Teodora<sup>416</sup>; in S. Apollinare in Classe, alla base del catino absidale, sul capo dei vescovi fondatori della chiesa di Ravenna.

<sup>415</sup> ANDALORO, ROMANO 2002, pp. 73-102.

<sup>416</sup> Qui assume le forme di una nicchia rivestita di stoffa verde, con orlo purpureo, panneggiata, a costolature collegate fra loro da due nastri paralleli.



Figura 552

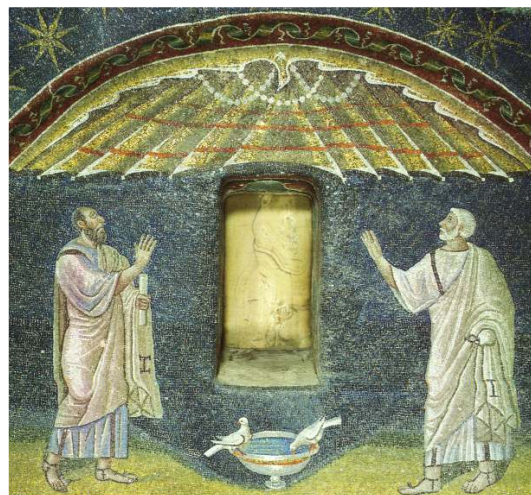


Figura 553

Tra le specificità delle decorazioni musive romane si evidenzia che a Roma non attecchì quella compresenza dei due volti di Cristo, apollineo e barbato, che invece si riscontra altrove, in special modo a Ravenna, anche all'interno dello stesso monumento, come in S. Vitale (Fig. 556-557): a Roma, dalla teofania del catino absidale di S. Pudenziana (Fig. 555) a quella originaria perduta di S. Giovanni in Laterano, fino a quelle dei Ss. Cosma e Damiano (Fig. 554), di S. Lorenzo f.l.m. e di S. Teodoro, il Cristo è ritratto con il volto barbato<sup>417</sup>.

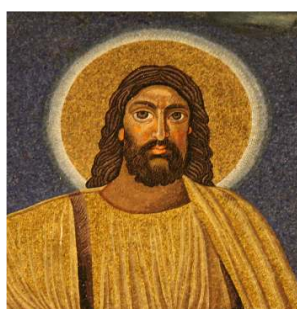


Figura 554

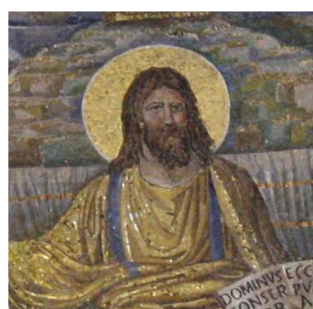


Figura 555



Figura 556

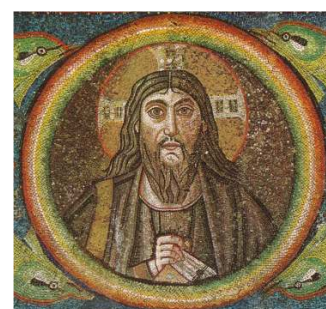


Figura 557

D'altro canto, per quanto riguarda la figura della Vergine, a differenza di Ravenna, Parenzo, Casaranello<sup>418</sup>, Salonicco e Cipro, dove viene introdotta probabilmente solo a partire dal VI secolo, a Roma, come in Campania<sup>419</sup>, essa si canonizza e appare precocemente, verosimilmente già nel quarto decennio del V secolo, dunque immediatamente dopo il Concilio di Efeso del 431 e in

<sup>417</sup> L'iconografia di Cristo sul globo al centro dell'arco trionfale di S. Lorenzo f.l.m. e nel catino absidale di S. Teodoro al Palatino, databili entrambi alla seconda metà del VI secolo, trovano precedenti a Roma nel IV secolo (absidiola destra nel mausoleo di Costantina), e a Ravenna nel catino absidale di S. Vitale. Sempre in S. Lorenzo, l'offerta del modellino della chiesa da parte di papa Pelagio a Cristo richiama la rappresentazione di altri committenti quali il vescovo Ecclesio in S. Vitale a Ravenna, Eufrazio nella basilica parentina, e papa Felice IV nel catino absidale dei Ss. Cosma e Damiano a Roma.

<sup>418</sup> Nel catino absidale della piccola chiesa di S. Maria della Croce, poteva verosimilmente essere rappresentata la Vergine con Cristo Bambino, come fanno presupporre l'intitolazione dell'edificio di culto e un frammento, seppur piccolo, di clipeo nella parte superiore della calotta (BARTOCCINI 1934; FALLA CASTELFRANCHI 2005).

<sup>419</sup> Si pensi alla decorazione musiva della basilica intitolata a S. Maria *Suricorum* a Capua, commissionata dal vescovo Simmaco nella prima metà del V secolo.

concomitanza con la pubblicazione del *De Civitate Dei* di Agostino<sup>420</sup>, nell'abside di S. Maria Maggiore, su commissione di papa Sisto III (432-440), come proverebbe l'iscrizione a noi nota attraverso la testimonianza di Onofrio Panvinio precedente ai lavori del cardinale Pinelli (1593), ubicata, sul modello della controfacciata della basilica di S. Sabina, al di sopra della porta centrale: *Virgo Maria tibi Xistus nova tecta dicavi digna salutifera munera...* Tale iscrizione sembra aver ispirato, circa un secolo dopo, quella che il vescovo Ecclesio fece realizzare nel catino absidale della basilica di S. Maggiore a Ravenna: *Virginis aula micat Christum que cepit ab astris nuncius...*

Nel VI secolo, e fino all'VIII, la cultura pittorica romana dipese strettamente da Costantinopoli, poiché, dopo la conquista di Roma da parte di Narsete del luglio 552, con la simbolica consegna a Giustiniano delle chiavi della città<sup>421</sup>, l'Urbe divenne una provincia dell'Impero bizantino, dipendente dall'esarcato di Ravenna, centro che fece da tramite all'importazione dei modi bizantini, esercitando su Roma un'azione diretta. Già prima di questa fatidica data, Roma e Ravenna erano legate da rapporti storici e artistici, come testimonia la chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, nata dalla trasformazione dell'aula del Foro nella basilica dedicata ai santi medici da parte di papa Felice IV: tale trasformazione vide il coinvolgimento, se non di Teoderico, almeno della figlia Amalasunta, dato che il re goto morì il 30 agosto del 526, a meno di due mesi dall'elezione di Felice IV (12 luglio)<sup>422</sup>. Il mosaico, sebbene stilisticamente presenti caratteri legati ancora alla classicità, manifesta già stilemi tipici dell'arte giustiniana<sup>423</sup>. Inoltre, l'*incipit* del *titulus* incentrato sul tema della luce che l'Andaloro ha definito "polisemica" per la sua duplice valenza – visiva e spirituale –, luce che emana soprattutto dalla figura di Cristo (*Aula di claris radiat speciosa metallis in qua plus fidei lux pretiosa micat*), ricorda, relativamente al tono, l'inno alla luce riportato sulle pareti del vestibolo della Cappella Arcivescovile di Ravenna dell'epoca del vescovo Pietro II (494-519), di poco precedente<sup>424</sup>: *Aut lux hic nata est, aut capta libera regnat*. Ciò dimostra anche che, mentre inizialmente i *tituli* hanno un carattere meramente informativo, successivamente manifestano anche una valutazione "estetica" dell'opera artistica che accompagnano.

Proseguendo sulla linea delle analogie tra Roma e Ravenna, è particolarmente interessante notare che nella cappella di S. Elena nella basilica di S. Croce in Gerusalemme, cappella fatta mosaicare da Galla Placidia, l'iscrizione perduta con la formula *votum solverunt* richiama quella dedicatoria posta dall'Augusta in S. Giovanni Evangelista a Ravenna<sup>425</sup>.

---

<sup>420</sup> BISCONTI, MAZZOLENI 1995, pp. 823-824.

<sup>421</sup> PROCOP., *De Bello Gothico*, IV, 33.

<sup>422</sup> BERTELLI 1983, p. 32.

<sup>423</sup> BISCONTI, MAZZOLENI 1995, p. 824.

<sup>424</sup> ANDALORO 1992, pp. 596-598.

<sup>425</sup> BOVINI 1971, p. 116.



Inoltre, in accordo con gli studi del Matthiae, si può affermare che il rendimento pittorico delle figure femminili sulla controfacciata della basilica romana di S. Sabina (*Ecclesia ex gentibus* ed *Ecclesia ex circumcisione*) (Fig. 558), presenti alcune affinità, soprattutto nelle modalità esecutive, con le maestose figure maschili di profeti ubicate tra le finestre del secondo registro della ravennate basilica di S. Apollinare Nuovo<sup>426</sup> (Fig. 559): tali figure mostrano a loro volta affinità con i grandiosi apostoli del perduto mosaico absidale della chiesa di S. Agata dei Goti a Roma (462-470) – a noi noto attraverso un disegno del Ciampini nei *Vetera monimenta* – unica testimonianza rimasta del culto ariano praticato dalla locale comunità gota: tale scena doveva fare eco, pur con qualche differenza, a quella cronologicamente precedente del semicatino absidale destro della cappella di S. Aquilino presso la basilica di S. Lorenzo a Milano, dove, su un trascendentale sfondo aureo, il Cristo dal volto apollineo è innalzato al di sopra del collegio dei propri discepoli. Analogo al mosaico del S. Aquilino milanese doveva essere, come già anticipato, quello ora scomparso del catino absidale della chiesa romana di S. Andrea in Cata Barbara (468-483), in cui Cristo con la barba, tunica purpurea e pallio, era stante al centro, in cima alla montagna del Paradiso con i quattro fiumi, circondato da Pietro e Paolo e da altri quattro apostoli su un prato di rose e gigli, alludente al giardino paradisiaco.

Ancora. Sia in S. Maria Maggiore a Roma che a S. Vitale a Ravenna, la decorazione musiva presenta differenze di stile all'interno del medesimo edificio di culto: tra il presbiterio e l'abside in S. Vitale, e tra la navata e l'arco trionfale in S. Maria Maggiore, dove gli sfondi naturalistici di tradizione classica dei riquadri delle pareti lasciano spazio all'oro su cui si stagliano le scene che celebrano la *Theotokos* e l'*infantia Salvatoris*, popolate da figure auliche e solenni, secondo un ritmo più lento che preannuncia i caratteri dell'arte bizantina. Ciò non è assolutamente legato a fasi cronologiche diverse, bensì a sincronici "intent" differenti, per cui il linguaggio aulico, ieratico e simbolico e quello narrativo si affiancano per precisi scopi ideologici e dogmatici<sup>427</sup>. Nella basilica sistina, la scena dell'Offerta di



Figura 558



Figura 559

<sup>426</sup> MATTHIAE 1962, p. 139.

<sup>427</sup> Differenze di stile che si giustificano in base ad esigenze espressive diverse si riscontrano anche tra i pannelli cristologici dei miracoli e delle parabole e quelli della passione e della resurrezione in S. Apollinare



Melchisedech (*Fig. 560*), seguita dall'apparizione dei tre angeli ad Abramo (*Fig. 561*), è collocata nel punto più vicino all'altare al fine di sottolineare l'interpretazione del racconto biblico della Genesi in chiave eucaristica, tramite espliciti riferimenti al pane quali il cesto di Melchisedech, le focacce preparate da Sara e le offerte agli angeli<sup>428</sup>: l'abbinamento dei due riquadri si adatta perfettamente allo spazio presbiteriale e verrà riproposto nel VI secolo a Ravenna nel presbiterio di San Vitale (*Fig. 562 - 563*) e successivamente, nel VII secolo, nell'abside di S. Apollinare in Classe.

Sulla linea delle affinità tra Ravenna e Roma, merita ora riprendere il già citato battistero

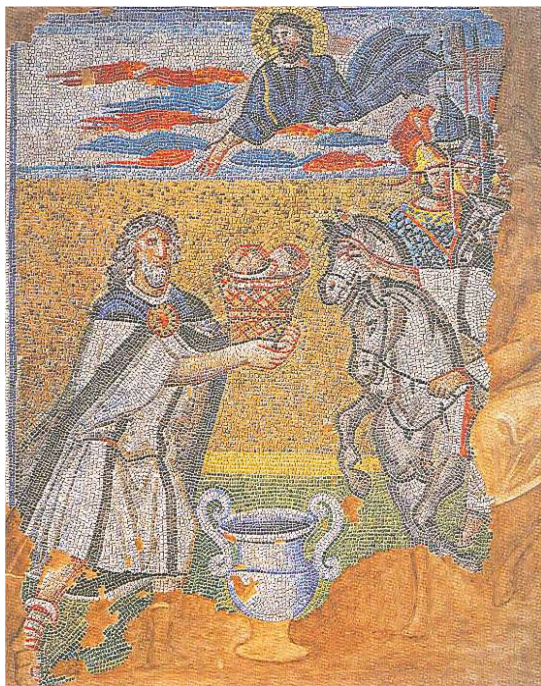


Figura 560



Figura 561

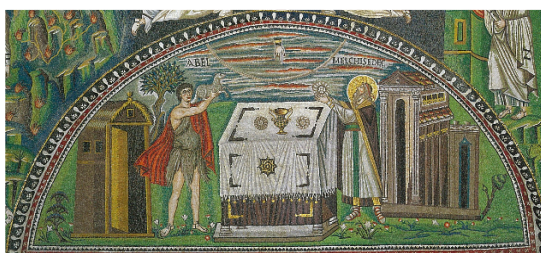


Figura 562



Figura 563

Lateranense per alcune considerazioni. I tralci di acanto nell'abside orientale dell'atrio, di palese gusto classico, nell'ambito del panorama musivo della prima metà del V secolo, appaiono simili, oltre che ai girali che dovevano accompagnare la *Theotokos* nel catino absidale della chiesa di S. Maria Maggiore a Capua Vetere e a quelli della volta della cappella di S. Matrona in S. Prisco, anche a

Nuovo: sono infatti più realistiche le scene dei fatti "umani" di Cristo, più ieratiche quelle dei miracoli esse (RIZZARDI 2011, p. 97).

<sup>428</sup> Soprattutto a partire dal VI secolo diventa frequente la cosiddetta "rappresentazione tipologica", tutto già dal IV si manifesta l'intento di adattare sistemi tipologici alle pareti degli edifici di culto, proprio come dimostra il ciclo di S. Maria Maggiore: DEREMBLE 2000.

quelli delle lunette orientale e occidentale del mausoleo di Galla Placidia, sebbene dotati di un minore senso di spazialità<sup>429</sup>. I tralci di acanto, arricchiti di volatili di varie specie, trovano successivamente il loro massimo esito nella volta del presbiterio di S. Vitale, dove ogni girale d'acanto sembra "perdere il proprio significato individuale per essere assorbito totalmente dall'insieme splendente di luce e di oro"<sup>430</sup>, conferendo un effetto di smaterializzazione.

Inoltre, lo schema della perduta decorazione musiva della volta della cappella di S. Giovanni Battista sembra anticipare l'iconografia del presbiterio di S. Vitale che parimenti presenta l'*Agnus Dei* nel clipeo centrale e i pavoni ai quattro angoli della volta, così come le figure degli evangelisti con i rispettivi simboli sulle pareti laterali nelle lunette, al di sotto della volta stessa<sup>431</sup>.

Infine, come nel battistero degli Ortodossi di Ravenna e nel mausoleo di Galla Placidia, gli apostoli rendono omaggio rispettivamente alla scena di Battesimo e alla croce, fulcri dei programmi musivi e, come nel battistero di S. Giovanni in Fonte di Napoli, gli stessi apostoli offrono corone al monogramma cristologico collocato alla sommità della cupola, così nella cappella di S. Croce, i santi rappresentati nelle lunette tra le finestre rendono omaggio alla croce all'interno del clipeo centrale retto dagli angeli-cariatidi<sup>432</sup>.

Considerando poi le decorazioni musive della Campania, possiamo dire che lo schema compositivo del battistero di S. Giovanni in Fonte (fine IV – inizi V secolo), ossia un medaglione al centro di uno spazio diviso in settori, ricalchi una soluzione assai frequente già adoperata a Roma sia in ambito catacombale, sia in altri monumenti, a partire dal mausoleo di S. Costanza<sup>433</sup>, l'iconografia della cui cupola è nota attraverso riproduzioni grafiche successive; richiama inoltre il mosaico scomparso che doveva ornare la cupola di S. Prisco a S. Maria Capua Vetere<sup>434</sup> e, da un punto di vista strutturale e distributivo, quella del S. Aquilino di Milano<sup>435</sup>. Tale organizzazione dello spazio trova poi la massima espressione nei battisteri di Ravenna, prima in quello degli Ortodossi e in seguito in quello degli Arian.

I temi pastorali raffigurati negli estradossi delle nicchie, frequenti negli edifici battesimali, strettamente connessi alla relativa liturgia e alludenti al rinnovamento dello spirito che consente l'accesso alla vita eterna<sup>436</sup>, ad esempio a Dura Europos o a Roma nell'abside occidentale dell'atrio del battistero Lateranense, dovevano essere presenti, in base alle iscrizioni rifatte quasi *in toto* da

---

<sup>429</sup> MORETTI 2006, pp. 350-351.

<sup>430</sup> OLIVIERI FARIOLI 1967, pp. 275-276.

<sup>431</sup> PENNESI 2006, pp. 430-431.

<sup>432</sup> PENNESI 2006, p. 434.

<sup>433</sup> PIAZZA 2006, pp. 72-78.

<sup>434</sup> BOLOGNA 1992, p. 184.

<sup>435</sup> Per S. Aquilino è bene infatti escludere la funzione battesimale: DAVID 1991, p. 51.

<sup>436</sup> MORETTI 2006, p. 353.



Felice Kibel nei restauri ottocenteschi, anche nel battistero degli Ortodossi a Ravenna, nelle quattro absidi<sup>437</sup>: qui, come nel battistero napoletano, era rappresentato anche Pietro salvato dai flutti. Pietro figura pure nella scena di *Traditio Legis*, iconografia frequentemente documentata, che in ambito battesimale, in particolare, si riscontra proprio tra gli stucchi del battistero degli Ortodossi di Ravenna, così come nella capsella dei Ss. Quirico e Giulitta conservata presso il Museo Arcivescovile<sup>438</sup>.

La varietà iconografica del battistero di S. Giovanni in Fonte ci porta ad istituire un altro confronto con l'ambito ravennate, se pensiamo alle scene della Samaritana al pozzo di Giacobbe, della chiamata di Pietro e Andrea (pesca miracolosa) e dell'annuncio alle Pie Donne presso il sepolcro presenti anche in S. Apollinare Nuovo.

Inoltre, la gestualità degli apostoli recanti corone, raffigurati nei pannelli del tamburo, richiama il rito dell'*aurum coronarium*, ossia quello dell'offerta all'imperatore: l'identificazione di tali figure biancovestite è possibile anche grazie al confronto con la decorazione musiva delle cupole dei battisteri ravennati, nonostante la differente ambientazione.

Infine, la tematica iconografica apocalittica dei Quattro Viventi<sup>439</sup>, della Croce e del cielo stellato che fa da sfondo sia al tetramorfo che allo staurogramma all'interno del medaglione centrale (Fig. 564) appare sintetizzata mirabilmente nella volta del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (425-450) (Fig. 565): qui le stelle disposte in cerchi concentrici sullo sfondo blu conferiscono, grazie all'abilità delle maestranze, uno straordinario senso di profondità, dando l'impressione di formare un clipeo ideale al centro del quale si staglia la croce latina aurea: il medaglione di stelle è ben distinguibile dal resto del cielo e, nello stesso tempo, sembra fondersi con esso.

---

<sup>437</sup> Una scena pastorale si riscontra, come si è visto, anche nella zona inferiore dell'abside sinistra della cappella di S. Aquilino a Milano.

<sup>438</sup> La *Traditio legis* del battistero napoletano appare come una replica di quelle che a Roma dovevano essere raffigurate nel catino absidale dell'originaria basilica di S. Pietro in Vaticano della prima metà del IV secolo (MORETTI 2006b) e nell'absidiola sud di S. Costanza (PIAZZA 2006, pp. 84-86).

<sup>439</sup> I simboli dei Quattro Viventi spesso sono abbinati alla rappresentazione della visione del trono vuoto di apocalittica memoria, ossia il trono dell'*Etimasia*. Essi compaiono nel catino absidale di S. Pudenziana a Roma dove hanno le ali spiegate e campeggiano accanto alla croce gemmata nel cielo occupato dalle nuvole apocalittiche; erano presenti nel mosaico della controfacciata di S. Sabina, come testimonia un'incisione del Ciampini, e in S. Maria Maggiore, con una chiara allusione alla *parusia*; inoltre, Toro e Aquila sono raffigurati nella lunetta di sinistra del sacello di S. Matrona a S. Prisco, ai lati di un trono vuoto gemmato. Essi hanno sulle spalle sei ali, caratteristica che si riscontra peraltro anche nella copertina dell'evangelario retto dal vescovo *Quodvultdeus* nelle catacombe di S. Gennaro a Napoli: FERRI 2013, pp. 63-65, e in particolare nota 319.

Diretto erede dell'*oculus* che caratterizza le costruzioni pagane come il Pantheon di Roma<sup>440</sup>, il clipeo stellato che campeggia allo zenit della cupola è un'indicazione teofanica del cielo aperto, mentre la croce monogrammatica in esso inscritta svolge la funzione di porta attraverso la quale si esce dal cosmo, proprio tramite il battesimo: significativa risulta la perfetta corrispondenza assiale tra il cielo stellato e la vasca, dove il grande clipeo doveva specchiarsi nell'acqua in cui il catecumeno si immergeva<sup>441</sup>.



Figura 564

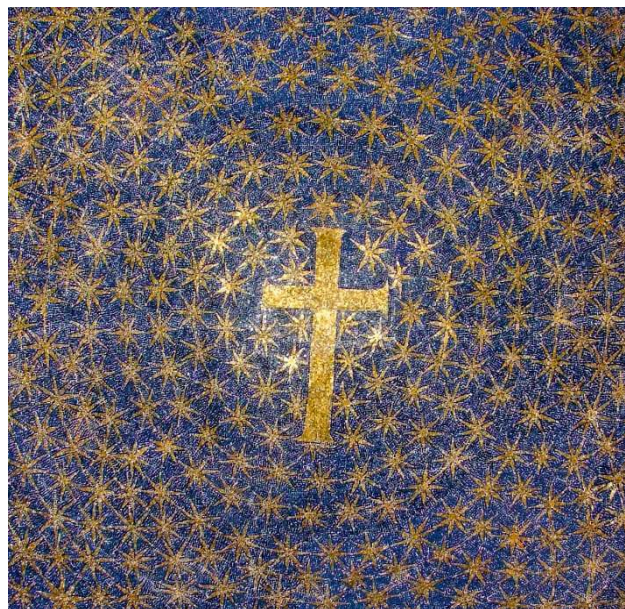


Figura 565



Figura 566



Figura 567

Costituiscono una chiara eco del medaglione centrale del battistero napoletano sia la cupola della chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello<sup>442</sup>, sia il “cielo monogrammatico” rappresentato nella

<sup>440</sup> BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1986, n. 124.

<sup>441</sup> GUÉNON 1994, p. 200; HERNÁNDEZ 2004, pp. 78-79, 121.

<sup>442</sup> FALLA CASTELFRANCHI 2005, pp. 13-24.



volta stellata del battistero di Albenga (Fig. 566), dove il *Chrismon*, accompagnato dalle lettere apocalittiche, assume anche un valore trinitario e sembra essere inserito all'interno di un clipeo, reso attraverso diverse sfumature di blu<sup>443</sup>: quest'ultimo, a sua volta, presenta affinità iconografiche e simboliche con il monogramma solare dell'arco trionfale di S. Vitale a Ravenna<sup>444</sup> (Fig. 567).

La vocazione simbolica del clipeo collocato al centro della cupola del battistero di S. Giovanni in Fonte, lo accomuna sia alla perduta decorazione musiva dell'abside della *basilica nova* a Nola-Cimitile, la cui ipotetica ricostruzione è basata, com'è noto, sulla descrizione di Paolino da Nola, sia alla grande rappresentazione della Trasfigurazione sul monte Tabor del catino absidale di S. Apollinare in Classe, frutto del genio del vescovo Massimiano.

Rispetto ai mosaici del battistero napoletano e a quelli della cappella di S. Matrona a S. Prisco, caratterizzati da un naturalismo e stilemi ancora classici, quelli dell'edicola di S. Felice a Cimitile, risalenti al V-VI secolo, appaiono maggiormente stilizzati: lo sfondo aureo su cui si stagliano i tralci vegetali conferisce un'atmosfera trascendente, similmente a quanto si riscontra nella volta del presbiterio di S. Vitale a Ravenna. Inoltre, la coda dei pavoni rappresentati sul lato orientale interno richiama quella dei medesimi raffigurati ai lati del monogramma del vescovo Pietro II nella Cappella Arcivescovile di Ravenna.

Lo studio analitico e la riconsiderazione dei mosaici ha consentito dunque di evidenziare, in accordo con gli obiettivi del mio progetto di ricerca, alcune relazioni fra le aree geografiche prese in considerazione, basate su tangenze iconografiche e iconologiche: Ravenna appare dunque inserita in una rete di rapporti artistici e culturali con altri centri propulsori dell'arte musiva in Italia, ossia Milano, l'Istria, Roma e la Campania<sup>445</sup>.

---

<sup>443</sup> MARCENARO 1993.

<sup>444</sup> MONTANARI 2002, p. 196.

<sup>445</sup> BOVINI 1967c, p. 64.



È possibile tracciare un *fil rouge* che lega l'ultima capitale dell'impero d'Occidente ai centri del Vicino Oriente, in particolare alle aree greca, cipriota e siriana, in base al contesto storico e ai principali elementi iconografici (compresi piccoli, ma indubbiamente significativi dettagli), iconologici, stilistici e materici, puntualizzando, pur nell'eterogeneità, alcune salienti affinità.

Nonostante l'iconoclastia abbia eliminato gran parte delle testimonianze di pittura religiosa realizzate a Costantinopoli nei primi secoli di vita, tuttavia dalla produzione ravennate di V e VI secolo è possibile cogliere l'influenza apportata da Bisanzio su Ravenna. Ciò risulta evidente da quando Galla Placidia, come si è affermato più volte, assunse la reggenza fino alla maggiore età di Valentiniano III, giungendo dalla sede imperiale d'Oriente: emergono proprio da questo momento i rapporti tra Ravenna e Bisanzio, grazie alla presenza di artisti, al radicamento di tematiche, orientamenti stilistici, iconografici e ideologici<sup>446</sup>.

Tra i mosaici più antichi di Ravenna, la scenografica decorazione musiva della cupola del battistero degli Ortodossi (Fig. 568), risalente all'episcopato del vescovo Neone (458-473), sembra riecheggiare quella precedente della rotonda di San Giorgio a Salonicco (fine IV – inizi V secolo) (Fig. 569), in primo luogo per quanto concerne lo schema compositivo: entrambe le cupole, infatti,



Figura 568



Figura 569

<sup>446</sup> PASI 2007, p. 106.

pur appartenendo a contesti architettonici con funzioni diverse e rispondendo ad una differente elaborazione iconografica e scenografica<sup>447</sup>, sono modulate in due registri che ruotano intorno ad un nucleo centrale fisso costituito da un medaglione; in secondo luogo, per la presenza di motivi decorativi e simbolici simili, quali le candelabre vegetali che fungono da elementi di divisione: nel battistero esse scandiscono la processione degli apostoli nella prima fascia musiva, contribuendo a



Figura 570



Figura 571

suggerirne il senso di movimento circolare<sup>448</sup>, oppure, emergendo dai pennacchi della cupola, suddividono la seconda fascia in otto settori (Fig. 570), similmente a quanto avviene nella rotonda (Fig. 571); inoltre, il primo motivo a partire dall'alto, che orna la cornice di divisione tra il primo e il secondo registro della Rotonda, a volute affrontate, si riscontra nell'estradosso del sesto arco interno del battistero Neoniano, sebbene completamente restaurato da Felice Kibel nel 1854<sup>449</sup>; il secondo motivo, ad ovuli, è, nonostante la diversa cromia, il medesimo che borda il medaglione centrale della cupola del battistero, e che tra l'altro profila internamente il pannello della processione imperiale di Teodora e del proprio seguito in San Vitale (consacrata nel 547). Tra i motivi simbolici, nel settore sud-occidentale, al centro dell'architettura davanti alla quale spiccano le figure dei santi Cosma e Damiano, spicca uno *σκιμπόδιον* (*skimpodion*), ossia un trono senza schienale, su cui è posato un evangeliario gemmato chiuso, con rilegatura metallica: esso richiama i quattro troni dell'*Etimasia* (seconda venuta di Cristo) al centro delle architetture del battistero ravennate. La grande croce gemmata che campeggia davanti ai cibori esagonali rappresentati nei settori meridionale e

<sup>447</sup> RIZZARDI 2011, p. 72, 184.

<sup>448</sup> La processione degli apostoli nel battistero degli Ortodossi sembra tra l'altro concretizzare l'immagine delle *sempiternae* ed *eternae rote* che Dante immaginò nelle sfere celesti: BOVINI 1969a, p. 66; PASQUINI 2008, p. 30.

<sup>449</sup> RICCI 1931, p. 14, tav. XVI.



settentrionale della cupola di San Giorgio è sormontata da una colomba ad ali aperte che sembra essere inscritta in un medaglione circolare agganciato all'estremità superiore del braccio verticale della croce, e che appare simile a quella che scende perpendicolarmente sulla testa di Cristo nella scena di Battesimo del medaglione centrale del battistero degli Ortodossi.

Senza dubbio, i mosaici di San Giorgio, nonostante le considerevoli lacune attualmente presenti, costituiscono ancora una significativa testimonianza del collegamento fra la tradizione greco-romana e la spiritualità dell'arte cristiana, soprattutto grazie alle solenni figure maschili<sup>450</sup> ritratte davanti alle maestose architetture fittizie che richiamano alla mente quelle affrescate a Pompei<sup>451</sup>. Caratteristiche quali un abile tratto, la ricchezza cromatica delle tessere ottenuta attraverso gradazioni di tono dello stesso colore, l'impiego di magnifici ed eleganti motivi decorativi, la grande attenzione al dettaglio, ma soprattutto l'espressività e l'introspezione delle figure, costituiscono una prova evidente dell'opera di maestranze esperte e di alto livello, provenienti, verosimilmente, da Costantinopoli e legate all'ambito aulico della corte: nel portamento dei maestosi personaggi e nel loro penetrante sguardo che pare proiettarli verso una dimensione celeste, al di sopra del mondo terreno, con una conseguente smaterializzazione dei corpi, si coglie una certa *grandeur* imperiale che, d'altro canto, emerge anche nella processione dei dodici apostoli del battistero Neoniano, i quali sono ritratti nell'atto di recare le corone della vittoria sulle mani velate, e presentano, in particolare, peculiarità tipiche della statuaria e della ritrattistica romana. Tuttavia, i mosaici del battistero, pur mostrando un alto livello qualitativo e pur essendo carichi di profondi significati teologici, sono però privi dello straordinario e vibrante fulgore che caratterizza quelli tessalonicesi dai quali emanano spiritualità, luminosità ed un'aura trascendente.

A Ravenna è possibile riscontrare queste ultime caratteristiche, nonostante le differenze iconografiche e stilistiche, nel mausoleo di Galla Placidia (425-450), in particolare nella lunetta del Buon Pastore, di ispirazione ellenistica, e in alcuni dei motivi decorativi: si pensi al volto apollineo di Cristo (*Fig. 572*) e ai suoi lunghi e inanellati capelli e



Figura 572



Figura 573

<sup>450</sup> KIILERICH 2007, pp. 321-336.

<sup>451</sup> *Supra*, cap. VI.1.



si confrontino con quelli di Onesiforo, uno dei martiri immortalati nella cupola di S. Giorgio, dai tratti somatici giovani e freschi (Fig. 573). Si consideri poi il motivo geometrico di parallelogrammi accostati a spina di pesce che occupa l'intradosso della finestra del braccio orientale del mausoleo placidiano, visibile anche come bordo ornamentale delle architetture musive fittizie della cupola tessalonicese, nelle quali sono impiegate eleganti conchiglie strutturalmente e funzionalmente simili a quelle ieratiche che nel mausoleo ravennate sormontano gli otto apostoli nei lunettoni del tamburo, e ad altri esemplari ravennati con il medesimo fine di conferire dignità ai personaggi<sup>452</sup>; negli stessi lunettoni, i *κάνθαροι* zampillanti limpida acqua, verso cui convergono colombe affrontate simboleggianti le anime dei beati, richiamano le due fontane sostenute da colonnine, raffigurate nel settore occidentale della cupola di S. Giorgio, dietro bianche tende raccolte lateralmente: esse trovano, fra l'altro, una corrispondenza ancora più puntuale nel cortigianesco pannello di Teodora in S. Vitale, dove il dignitario che precede il corteo solleva un'elegante candida tenda trapuntata di preziosi motivi decorativi, affissa al vano di una porta, davanti alla quale, su un pilastrino scanalato, si erge un *κάνθαρος* marmoreo da cui sgorga acqua. I volatili che con la loro vivace policromia impreziosiscono le volte meridionale e sudorientale della Rotonda (tardo V – inizi VI secolo) richiamano quelli coevi al di sotto delle finestre di S. Apollinare Nuovo (493-526) e nella volta del vestibolo della Cappella Arcivescovile (494-519) a Ravenna. Le colonne dorate e gemmate che sostengono i frontoni delle architetture sembrano anticipare quelle della trifora di S. Vitale al di sotto del catino absidale o le torri e le mura delle città gemmate di Betlemme e Gerusalemme nell'arco trionfale della stessa



Figura 574



Figura 575

<sup>452</sup> Le conchiglie ieratiche vengono impiegate anche nei dittici eburnei di VI secolo, come quelli raffiguranti l'imperatrice Ariadne, conservati rispettivamente al Bargello di Firenze (Inv. 24 C) e al Kunsthistorisches Museum di Vienna: CENERINI 2007, pp. 163-186.

basilica e di quella di S. Apollinare in Classe<sup>453</sup> (opera di rifacimenti del VII-XII sec.<sup>454</sup>), sia per la forma e il colore delle gemme, che per il largo impiego di dischetti di candido marmo; è poi opportuno notare un'ulteriore analogia decorativa tra la Rotonda di S. Giorgio e S. Vitale: nel timpano superiore della grande architettura del riquadro settentrionale spicca una sfera suddivisa in spicchi multicolori (Fig. 574) del tutto simile a quelle che sembrano “occhieggiare” in diversi punti della superficie musiva della grande basilica giustiniana di Ravenna<sup>455</sup> (Fig. 575), nonché nel sottarco della finestra centrale dell'abside della chiesa di S. Agata, alternati a volute stilizzate<sup>456</sup>, motivo tra l'altro presente nei mosaici della Rotonda, come già detto precedentemente.

Inoltre, tornando al mausoleo placidiano, il festone di foglie e frutti di derivazione classica che orna il sottarco del braccio longitudinale settentrionale (Fig. 576), pare aver tratto ispirazione proprio dall'elegante ghirlanda che incornicia il medaglione centrale della cupola della Rotonda (Fig. 577); la ricchezza compositiva e la policromia di quest'ultima sembrano aver influenzato, un secolo



Figura 576



Figura 577

dopo, anche il festone che ingloba il clipeo con al centro il mistico *Agnus Dei* (Fig. 578), al culmine della volta del presbiterio di S Vitale, sostenuto parimenti da angeli-cariatidi<sup>457</sup>. Sulla medesima scia

<sup>453</sup> La rappresentazione delle città di Gerusalemme (*Ecclesia ex circumcissione*) e di Betlemme (*Ecclesia ex gentibus*) si afferma e diventa motivo peculiare degli archi trionfali a partire dal V secolo, come testimonia la decorazione musiva di basiliche romane quali S. Maria Maggiore in Roma e, nel VI secolo, Ss. Cosma e Damiano e S. Lorenzo f.l.m: per la prima basilica.

<sup>454</sup> MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008, p. 28.

<sup>455</sup> Tale motivo circolare, di origine romana, è stato indicato da Ricci come “borchia multicolore”: RICCI 1935, pp. 129-130, tav. L-LIV.

<sup>456</sup> PASI 1983, p. 67.

<sup>457</sup> Un'ulteriore analogia, in questo senso, è costituita dagli angeli (o vittorie alate) che sorreggono un clipeo con il volto (probabilmente di Cristo) nel timpano dell'architettura del settore nordorientale della cupola di S. Giorgio, similmente a quelli che sostengono i monogrammi cristologici clipeati al di sopra delle lunette del presbiterio e nell'arco trionfale di San Vitale.



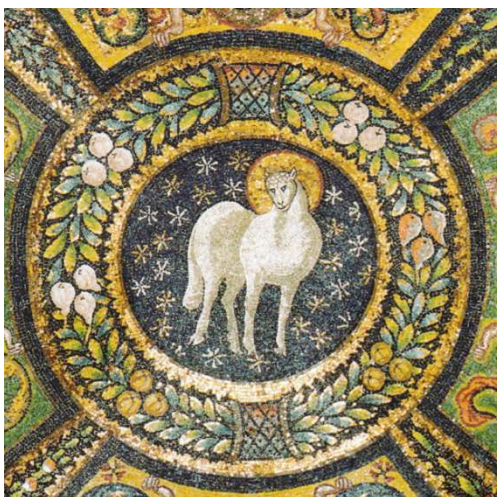


Figura 578

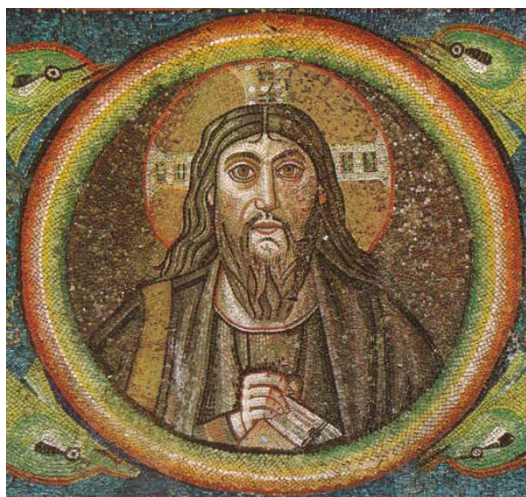


Figura 579

cromatica del bordo esterno iridato del frammentario medaglione, sembrano porsi anche due cornici multicolori della stessa basilica di San Vitale: quella orientale dell'intradosso dell'arco trionfale e quella che circonda il busto del severo Cristo *Pantocrator* nell'intradosso dell'arcone di ingresso al presbiterio (Fig. 579); il sapiente accostamento delle tonalità e l'accurata disposizione delle tessere a formare piccole losanghe, conferiscono, sia a Salonico che a Ravenna, l'effetto di passaggi cromatici graduali e sfumati. Infine, le superstiti stelle auree ad otto punte che coronano il medaglione di S. Giorgio sono simili a quelle che trapuntano la sfavillante volta apocalittica del mausoleo di Galla Placidia, così come quelle che ornano gli archi collocati tra le volte del nartece in S. Sofia a Costantinopoli (Fig. 580). Le analogie iconografiche che legano i mosaici ravennati di epoca placidiana e neoniana e quelli della Rotonda di S. Giorgio, fanno presumere la provenienza delle maestranze dalla medesima 'scuola' di area costantinopolitana o egea<sup>458</sup>, seppure in epoche diverse ma contigue, ipotesi avvalorata anche dall'alto livello artistico delle superfici musive<sup>459</sup>.

A Salonico, i caratteri di mirabile splendore, grande perizia esecutiva e sapiente cromatismo rilevati nella Rotonda si riscontrano anche nei mosaici superstiti della metà del V secolo della Panagia Acheiropoietos: si tratta delle fasce decorative degli intradossi del nartece, del *tribelon*, dei due colonnati che dividono l'edificio di culto in



Figura 580

<sup>458</sup> RIZZARDI 2011, p. 55.

<sup>459</sup> A conferma delle relazioni tra Ravenna e la capitale d'Oriente, è opportuno ricordare che l'iconografia di Cristo trionfante sui simboli del male nella scomparsa decorazione musiva della chiesa di S. Croce, del cui complesso il mausoleo di Galla Placidia faceva parte, sembra ispirarsi a quella di un perduto affresco che ornava il vestibolo del Palazzo Imperiale di Costantinopoli, con Costantino in atteggiamento simile: *Supra*, cap. VI.1.





Figura 581

tre navate, e di quelli della galleria meridionale<sup>460</sup>. Tali fasce decorative constano di finissimi motivi vegetali, geometrici e

simbolici su fondo aureo, che costituiscono una sorta di “cornice” paradisiaca e celestiale e che presentano analogie e tangenze rispetto ai coevi mosaici di Ravenna, ad esempio agli ornati vegetali presenti nel battistero degli Ortodossi, in particolare alle già citate candelabre che sembrano spuntare dai pennacchi della cupola. Se, tuttavia, si confrontano i sottarchi dell’Acheiropoietos (Fig. 581) con i simili festoni carporfori del mausoleo di Galla Placidia, in questi ultimi non troviamo i teneri accordi cromatici di stampo ellenistico dei mosaici della chiesa greca, di rara bellezza (Fig. 582), bensì una marcata rigidità ed una notevole precisione disegnativa, essendo consolidate da un grosso contorno<sup>461</sup>. Tra i motivi geometrici si distingue la cornice con pietre preziose di diverse forme e colori, che inquadra i festoni vegetali: gemme rettangolari di colore verde si alternano a pietre di forma ellittica blu celesti; entrambe sono contornate da tessere musive dorate e tra una gemma e l’altra sono posizionate verticalmente due piccole pietre bianche. Tale cornice, derivante dalle montature di oreficeria e dalla decorazione di tessuti preziosi<sup>462</sup>, riconoscibile a Salonicco pure nei mosaici della chiesa di S. Demetrio, in massima parte andati distrutti, è ampiamente utilizzata anche a Ravenna in molti mosaici compresi tra V e VI secolo: nel battistero degli Ariani, nella Cappella Arcivescovile, in S. Vitale, in S. Apollinare in Classe e nel catino absidale di S. Michele in Africisco riallestito presso il Bode Museum di Berlino<sup>463</sup>.



Figura 582

<sup>460</sup> Per i dettagli su tali mosaici, cfr. TADDEI 2009, pp. 33-54; BAKIRTZIS, KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU MAVROPOULOU-TSIOUMI 2012, pp. 196-237; FOURLAS 2012.

<sup>461</sup> Tali caratteristiche sono presenti, peraltro, anche nel festone con motivi fitomorfi del mosaico della volta della Cappella di S. Giovanni Evangelista nel Battistero Lateranense a Roma, dell’epoca di papa Ilario (461-468), verosimilmente più tardo di vent’anni rispetto a quello ravennate: PENNESI 2006, pp. 425-429.

<sup>462</sup> BLANCHET 1928, p. 48.

<sup>463</sup> Per le vicende dei mosaici di San Michele in Africisco, si vedano i contributi in KNIFFITZ, SPADONI 2007.

Rimanendo in ambito tessalonicese, affinità stilistiche e tecniche si possono rilevare tra i mosaici della Panagia Acheiropoietos (prima metà V secolo) e quelli della piccola chiesa cruciforme di Hosios David (Monastero di Latomou), (fine V secolo – inizi VI secolo)<sup>464</sup> (Fig. 583): entrambi, infatti, rivelano una chiarezza di toni e l'uso di tinte tenui e sfumate, in grado di conferire anche finissimi effetti di trasparenza; sono privi di forti trapassi di piani e presentano filari di tessere separati da larghi interstizi, caratteristica rilevabile peraltro anche nei mosaici di VI secolo del monastero di S. Caterina sul Sinai. La teofania che campeggia nel catino absidale di Hosios David



Figura 583

vede al centro Cristo assiso su un arcobaleno all'interno di una mandorla di luce, fiancheggiato dai simboli degli Evangelisti, frequenti nell'arte musiva ravennate<sup>465</sup>: la presenza di occhi che costellano le ali dell'angelo e dei tre animali, tuttavia, ci fa ipotizzare che si tratti piuttosto, nonostante la presenza dei Vangeli, dei quattro Esseri Viventi dell'Apocalisse<sup>466</sup>, raffigurati a Ravenna nei mosaici esistenti e scomparsi di epoca placidiana<sup>467</sup>. Tale mosaico, che per la posizione di Cristo in abiti purpurei assiso sull'arcobaleno e la presenza dei quattro fiumi paradisiaci sembra prefigurare la grande teofania del catino absidale di San Vitale (Fig. 584), di ispirazione orientale<sup>468</sup>, è coevo a quello della cappella di S. Aquilino a Milano che ha come protagonista il *Christus magister*, ed è evidentemente caratterizzato da un'espressività che non si riscontra nel mosaico milanese, soprattutto confrontando il volto di Cristo. Dal punto di vista della tecnica, la tessitura musiva dei mosaici di Hosios David (Fig. 585 - 587) risulta assai diversa rispetto a quella osservata in Occidente, ad esempio a Roma e a Ravenna, dove invece si



Figura 584

Vitale (Fig. 584), di ispirazione orientale<sup>468</sup>, è coevo a quello della cappella di S. Aquilino a Milano che ha come protagonista il *Christus magister*, ed è evidentemente caratterizzato da un'espressività che non si riscontra nel mosaico milanese, soprattutto confrontando il volto di Cristo. Dal punto di vista della tecnica, la tessitura musiva dei mosaici di Hosios David (Fig. 585 - 587) risulta assai diversa rispetto a quella osservata in Occidente, ad esempio a Roma e a Ravenna, dove invece si

<sup>464</sup> GERKE 1964, pp. 179-199; BAKIRTZIS, KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, MAVROPOULOU-TSIOUMI 2012, pp. 180-195.

<sup>465</sup> L'analogia si basa anche sulla simile tipologia e disposizione delle gemme su fondo rosso.

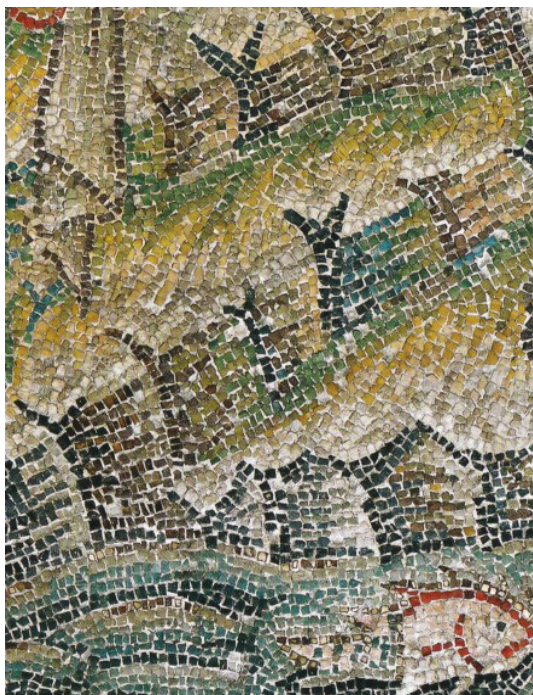
<sup>466</sup> *Apocalisse*, IV, 6-9.

<sup>467</sup> RIZZARDI 1993, pp. 385-407. Gli "Zodia" sono attestati, come abbiamo visto, anche in altri centri occidentali (Roma, Capua e Vicenza).

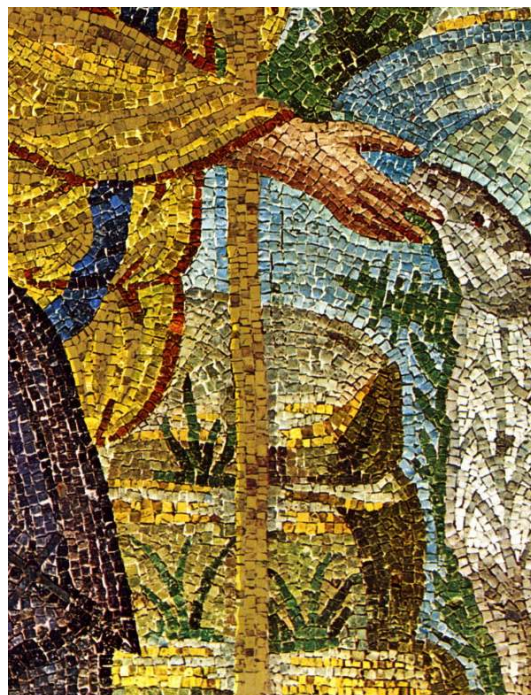
<sup>468</sup> BOVINI 1970, p. 244. Tale soggetto è utilizzato anche su reliquiari eburnei del V e VI secolo.



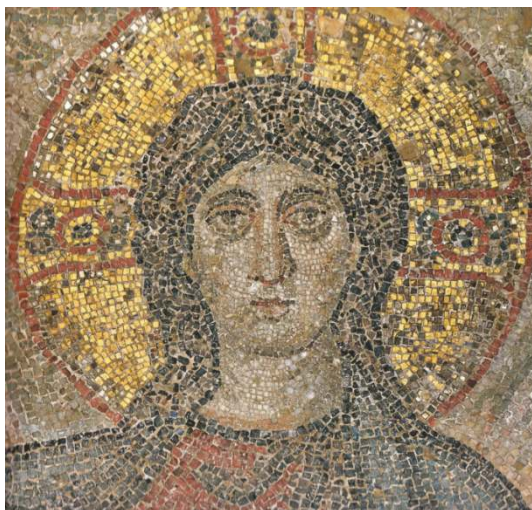
riscontra una maggiore uniformità, dove gli interstizi sono serrati e si distinguono filari di tessere del medesimo colore, come se fossero pennellate (*Fig. 588*). I lineamenti del viso dei personaggi ritratti nell'abside della piccola chiesa tessalonicese non presentano continuità grafica, né cromatica; le tessere seguono, infatti, un andamento incerto, hanno dimensioni e toni variabili e gli interstizi sono colmi di stucco. Mancano, dunque, quella «forza disegnativa» e quel «valore costruttivo del disegno» riconoscibili invece nelle plastiche rocce della lunetta del Buon Pastore nel mausoleo di Galla Placidia<sup>469</sup> (*Fig. 586*).



*Figura 585*



*Figura 586*



*Figura 587*



*Figura 568*

Ancora a Salonicco, nella chiesa di S. Demetrio, oltre alla già citata cornice a gemme alternate che correva lungo il colonnato settentrionale, si devono rilevare altri motivi ricorrenti pure in ambito

<sup>469</sup> MATTHIAE 1963, p. 176.



ravennate: si tratta del nastro ondulato multicolore<sup>470</sup> che correva lungo tutta la parete settentrionale, già impiegato nell'arte classica e nei mosaici pavimentali, e della conchiglia ieratica<sup>471</sup>: quest'ultima è riconoscibile dietro la frammentaria figura di S. Demetrio orante (Fig. 589), ora conservata presso il Museo di Cultura Bizantina della città, al fine di conferire sacralità ed importanza al santo eponimo. Inoltre, nei sottarchi delle finestre della facciata dell'edificio di culto, si riconoscono i medesimi motivi di derivazione sassanide che decorano il



Figura 589



Figura 590

prezioso *tablion* dell'imperatore Giustiniano ritratto in S. Vitale, e quelli degli arcangeli Michele e Gabriele ai lati dell'arco trionfale di S. Apollinare in Classe: su fondo aureo spiccano, infatti, piccoli volatili verdi stilizzati inscritti in orbicoli rossi<sup>472</sup> (Fig. 591 - 592).



Figura 591



Figura 592

<sup>470</sup> Nel mausoleo di Galla Placidia, negli estradossi degli archi e dei lunettoni del tamburo; in alcuni sottarchi di finestre del battistero degli Ortodossi, di S. Apollinare Nuovo, della Cappella Arcivescovile e di San Vitale.

<sup>471</sup> La conchiglia a scanalature come elemento di esaltazione di personaggi divini e terreni, a Ravenna è presente nei lunettoni del mausoleo di Galla Placidia al di sopra degli apostoli, in S. Apollinare Nuovo, in corrispondenza delle figure dei profeti collocati tra le finestre, in San Vitale, nel pannello di Teodora, e in S. Apollinare in Classe, al di sopra dei vescovi Ecclesio, Severo (Fig. 590), Ursus e Ursicino.

<sup>472</sup> RIZZARDI 1991, p. 373.

Se poi nella figura orante di S. Demetrio è possibile cogliere un'eco di quella del protovescovo ravennate Apollinare che campeggia nel catino absidale dell'omonima basilica classense, nella Vergine in trono con il Bambino, originariamente raffigurata al di sopra del colonnato settentrionale, tra la terza e la quarta arcata, si percepiscono innegabilmente i riflessi dei Concili di Efeso e di Calcedonia, rispettivamente del 431 e del 451, già espressi sia negli scomparsi programmi decorativi absidali delle basiliche occidentali di S. Maria Maggiore a Roma<sup>473</sup> (432-440), Capua<sup>474</sup> (metà del V secolo) e Ravenna<sup>475</sup> (526-532), sia sulla parete settentrionale di S. Apollinare Nuovo sempre a Ravenna<sup>476</sup> (493-526), sia, infine, nella basilica Eufrasiana di Parenzo<sup>477</sup> (539-560); e ciò al duplice scopo di conferire rilievo alla raffigurazione autonoma di Maria e di esaltare la natura di Cristo, umana e divina ad un tempo. Dalle fonti storiche sappiamo che tali riflessi si manifestarono anche in una chiesa intitolata alla Vergine a Costantinopoli, nel quartiere delle Blacherne<sup>478</sup> (457-474) e nell'abside di S. Sergio a Gaza<sup>479</sup> (prima metà del VI secolo); appaiono inoltre altrettanto chiari nei mosaici superstiti di epoca giustiniana a Cipro.

La figura della Vergine compare, infatti, nei frammenti provenienti dalla Panagia Kanakaria a Lythragkomi (secondo quarto del VI secolo)<sup>480</sup>, affiancata da palme e da due arcangeli rappresentati come guardie imperiali, con Cristo Bambino dal volto insolitamente adulto sulle ginocchia; ella appare circondata da una mandorla di luce, assisa su un trono con lo schienale a lira, aspetti che ne enfatizzano il carattere imperiale e che fungono da elementi di solenne distanza tra la Vergine stessa e lo spettatore, incutendo in lui un timore reverenziale. Riprendendo l'interpretazione di padre Stephanou, si può affermare che qui la dichiarazione del dogma dell'incarnazione avvenga in termini apocalittici<sup>481</sup>: infatti, la mandorla di luce che, come una sorta di clipeo esaltante, avvolge la Vergine nel catino absidale della Panagia Kanakaria, si lega al passo dell'Apocalisse in cui si cita «una donna ammantata di sole»<sup>482</sup>; inoltre, il rotolo portato dal Bambino sarebbe proprio il libro dell'Apocalisse, come quello retto da Cristo *cosmocrator* in S. Vitale a Ravenna, e i dodici apostoli corrisponderebbero

---

<sup>473</sup> MENNA 2006, pp. 343-345.

<sup>474</sup> BOVINI 1967, pp. 35-42.

<sup>475</sup> RIZZARDI 2011, pp. 119-122. Il culto della Madre di Dio a Ravenna potrebbe essere giunto solo nel secondo quarto del VI secolo per ragioni storiche e in particolare per il dominio ariano: fu il vescovo Ecclesio, nei primi anni dell'infiltrazione bizantina, a far erigere e decorare la basilica intitolata alla Vergine, dopo aver avuto contatti con Costantinopoli.

<sup>476</sup> RIZZARDI 2011, p. 100.

<sup>477</sup> PRELOG 2004, pp. 18-23.

<sup>478</sup> LAZAREV 1967, p. 67.

<sup>479</sup> DELVOYE 1967, pp. 83-84. Nell'abside di S. Sergio a Gaza, il cui *terminus post quem* è il 536, erano rappresentati la *Theotokos*, due angeli e san Sergio nell'atto di presentare alla Vergine l'imperatore Giustiniano e un vescovo.

<sup>480</sup> MATTHIAE 1972, pp. 253-265; MEGAW, HAWKINS 1977, pp. 174-184.

<sup>481</sup> STEPHANOU 1979, pp. 410-417.

<sup>482</sup> *Apocalisse* XII, 1-2.



alla «corona di dodici stelle» citata nel testo giovanneo. Le *imagines clipeatae* degli apostoli richiamano quelle contenenti i busti di santi e sante che ornano i sottarchi della volta a crociera della Cappella Arcivescovile<sup>483</sup>, i clipei che si susseguono nell'arcone di accesso al presbiterio di S. Vitale, e quelli della basilica Eufrasiana di Parenzo e del Monastero di S. Caterina sul Monte Sinai. Tra l'altro, si riscontrano elementi comuni anche nei tratti fisionomici degli apostoli, soprattutto per quanto riguarda Andrea, riconoscibile per i capelli canuti e scarmigliati e la barba ispida (Fig. 593 - 594).



Figura 593

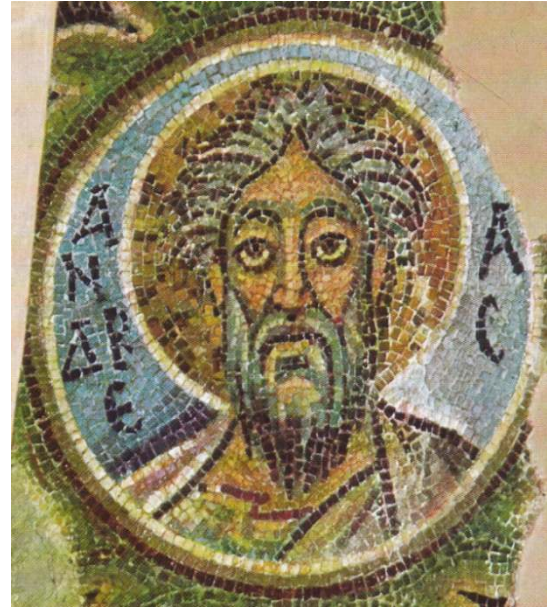


Figura 594

Anche a Kiti, località cipriota a sud-ovest di Larnaka, presso la Panagia Angeloktistos (seconda metà del VI sec.), nel catino absidale in cui si è conservato il più completo dei mosaici absidali dell'isola, campeggia la Vergine *Theotokos*, dal volto eburneo e dallo sguardo fisso e astratto, eretta, mentre regge sul braccio sinistro il Bambino (Fig. 595), secondo l'iconografia dell'*Hodighitria* presente anche nel Vangelo di Rabbula del 586 (fol. 1b)<sup>484</sup> (Fig. 596), fiancheggiata da due arcangeli, rappresentati come filosofi con aste, offerenti un globo sormontato dalla croce, simbolo del dominio sul mondo; essi presentano ali di pavone, simbolo di immortalità, similmente a quelli raffigurati a S. Caterina sul Sinai<sup>485</sup>. Rispetto alla decorazione musiva di Lythragkomi, qui non sono presenti gli

<sup>483</sup> Sono proprio nel piccolo oratorio della Cappella Arcivescovile le più antiche attestazioni musive tuttora esistenti a Ravenna del *leitmotiv* dell'*imago clipeata*, successive a quelle ora scomparse dell'arco trionfale della basilica di S. Giovanni Evangelista. Tale motivo, ripreso dalla tradizione classica, risulta assai diffuso in ambito bizantino, anche a Roma: *infra*, cap. VI.5.

<sup>484</sup> BERNABÒ 2008; MORELLI 2009.

<sup>485</sup> Nel VI secolo, sono svariate le rappresentazioni di arcangeli nell'atto di sostenere un globo simbolo della potenza di Cristo sulla terra: pensiamo all'arcangelo Michele con un globo crucisegnato tra le mani, tra le finestre dell'abside della Basilica Eufrasiana di Parenzo (PRELOG 2004, tav. XXXI, p. 54), al Dittico eburneo proveniente da Costantinopoli conservato al British Museum di Londra ([http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/pe\\_mla/i/ivory\\_panel\\_with\\_archangel.a](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pe_mla/i/ivory_panel_with_archangel.a)





Figura 595

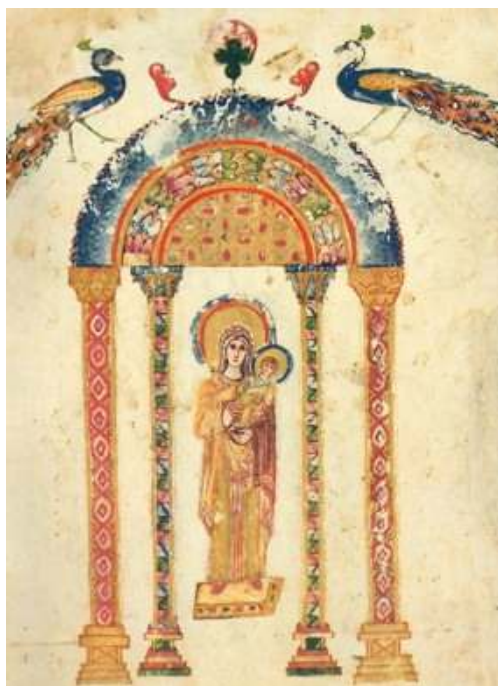


Figura 596

alberi del paesaggio paradisiaco ed è stata inoltre soppressa la mandorla. La resa dei volti della Vergine e del Cristo, attraverso piccole tessere di marmo sagomate e collocate in contorni concentrici che corrispondono alle gradazioni di colore e al senso del rilievo, presenta il medesimo procedimento adoperato anche per le teste, le mani e i piedi degli Arcangeli, tecnica rilevabile pure nelle teste dei santi nel mosaico della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco e in quelle della conca absidale di S. Vitale, sebbene a Cipro le tessere impiegate siano più grandi. All'innequivocabile alto livello esecutivo di tale mosaico non risponde, tuttavia, un'alta qualità materica, quanto piuttosto una grave carenza di materiale, considerando il largo uso di tessere marmoree colorate, non solo per la resa del rosso, ma anche per il giallo, per il bruno e per il nero<sup>486</sup>.

Il bordo ornamentale della parte frontale della conca presenta una notevole ricchezza cromatica: al colmo spicca la croce attorno alla quale si ripete per tre volte il motivo della "fontana di vita" emergente da una pianta di acanto; la pianta più bassa sembra sbocciare da un tavolo a tre gambe che richiama la Trinità (Fig. 597). Dalla prima fontana spuntano due anatre, dalla seconda una coppia di pappagalli con nastro vermiglio svolazzante intorno al collo (*pativ*), simbolo persiano di potere terreno, soggetti documentati in molti mosaici ravennati; dalla terza fontana, infine, emergono teste di cervo, iconograficamente legate al celebre Salmo XLII: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus*. L'iconografia dei cervi che si abbeverano alla fonte è presente frequentemente nei mosaici pavimentali del VI secolo, ed è attestata sia a Ravenna nelle

spx), e ancora al globo sostenuto anche dall'arcangelo nel dittico di Berlino con la Vergine Theotokos (BÜHL 2002, pp. 81-97). Sull'iconografia del globo celeste nei mosaici ecclesiali, si veda CANUTI 2007.

<sup>486</sup> NORDHAGEN 1997, col. 566; *supra*, cap. IV.

lunette inferiori orientale e occidentale del mausoleo di Galla Placidia<sup>487</sup>, sia a Salonicco nella chiesa dell'Acheiropoietos sulla parete della navata meridionale, secondo una recente e convincente ipotesi ricostruttiva<sup>488</sup>. Tale bordo, peraltro, dal punto di vista compositivo e cromatico, è del tutto simile agli eleganti piedistalli alla base dei quattro pennacchi della volta del presbiterio di San Vitale, caratterizzati da uno stelo centrale con fogliame d'acanto culminante in una coppia di delfini stilizzati con le code cinte da un cerchio (Fig. 598).



Figura 597



Figura 598

Se, come abbiamo visto, l'iconografia della *Theotokos* accomuna le decorazioni musive di edifici di culto d'Occidente e d'Oriente sulla base delle stesse scelte programmatiche ed ideologiche dei committenti per un lasso di tempo di circa un secolo, è dogmaticamente e storicamente giustificato anche il legame che unisce la solenne scena di Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor nell'abside

<sup>487</sup> PASI 1996, pp. 218-219.

<sup>488</sup> FOURLAS 2012, pp. 82-83, fig. 230.



della chiesa del monastero di S. Caterina sul Monte Sinai a quella che campeggia maestosa nella parte superiore del catino absidale della basilica di S. Apollinare in Classe: entrambe, infatti, dipendono dal saldo dogma della Trinità egitaria e trascendente, affermato strenuamente dalla politica di Giustiniano, ma declinato secondo iconografie e stili diversi che riflettono le specificità dei due centri.

I mosaici del monastero sinaitico sono ricollegabili anche a quelli di S. Vitale, attraverso il parallelismo tra il ciclo iconografico del presbiterio della basilica ravennate<sup>489</sup> e l'arco trionfale della



Figura 599

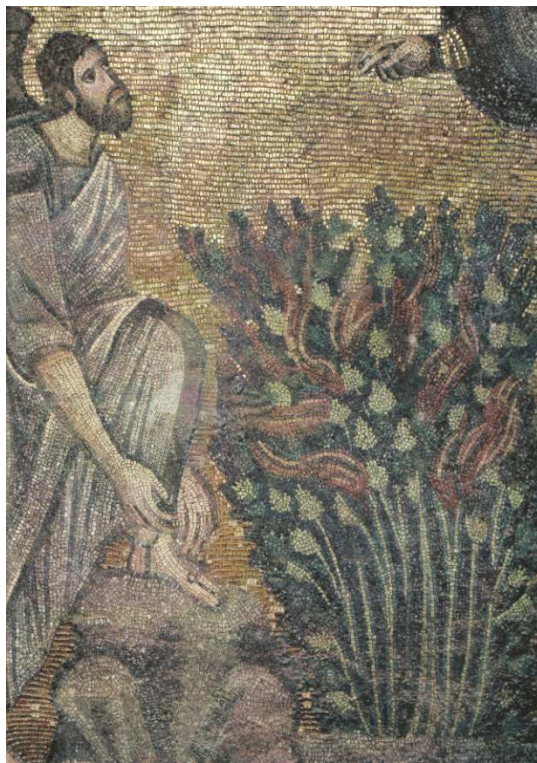


Figura 600

chiesa di S. Caterina, che vedono entrambi come protagonista il profeta Mosè, prefigurazione di Cristo, in un'armonica fusione tra Antico e Nuovo Testamento (*Fig.599 - 600*). Mi pare, inoltre, che si possa individuare un ulteriore nesso tra le decorazioni musive dei due edifici di culto, ossia il parallelismo tra la straordinaria immagine di Cristo trasfigurato del Sinai e la mandorla aurea contenente un'esile croce da cui si dipartono raggi, rappresentata al di sopra della trifora dell'arco trionfale della basilica di San Vitale, nel punto di congiunzione di eleganti e sinuosi tralci di vite ad ampie volute<sup>490</sup> (*Fig. 601-602*).

Nella decorazione musiva della grande basilica ravennate consacrata da Massimiano di Pola nel 547 è possibile rilevare alcuni motivi simbolico-decorativi riconoscibili anche negli esigui ma significativi mosaici aniconici superstiti in Santa Sofia a Costantinopoli<sup>491</sup>: il motivo decorativo

<sup>489</sup> RIZZARDI 1995, pp. 219-230.

<sup>490</sup> PASI 1996, pp. 223-224.

<sup>491</sup> GUIGLIA GUIDOBALDI 1999, pp. 691-702.





Figura 601

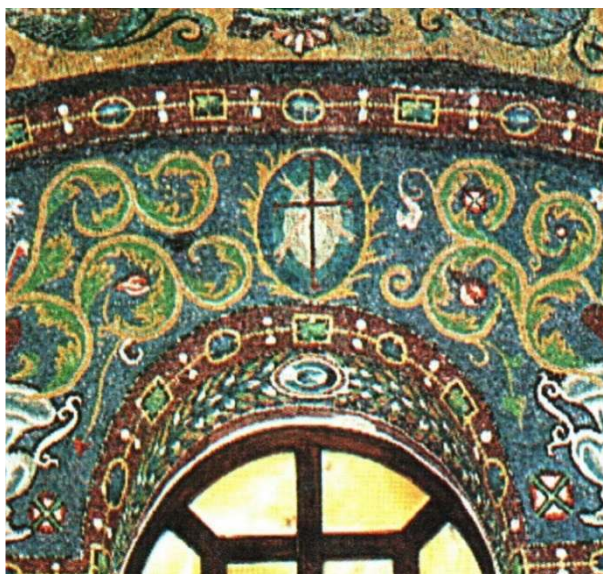


Figura 602

dell' *ἐνδοτις*, tovaglia preziosamente ricamata che ricopre l'altare a mensa nella lunetta della parete destra del presbiterio, nella scena dei sacrifici di Abele e Melchisedec<sup>492</sup> (Fig. 603) richiama la stella ad otto punte contenente un clipeo con rosetta ad otto petali bicolori e decorata agli angoli interni da foglie a cuore che campisce le vele delle volte a crociera del nartece di S. Sofia (Fig. 604), così come il *chrismon* che campeggia al centro dell'intradosso dell'arco trionfale di San Vitale sembra fare eco a quello riccamente gemmato collocato al centro delle volte del nartece della stessa basilica costantinopolitana<sup>493</sup>.

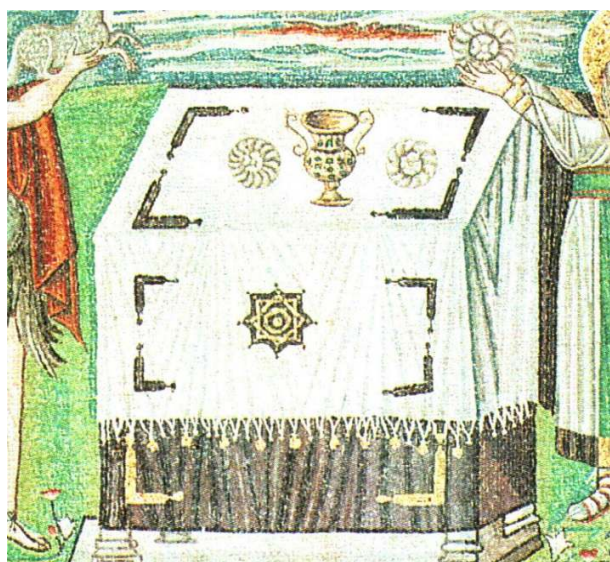


Figura 603

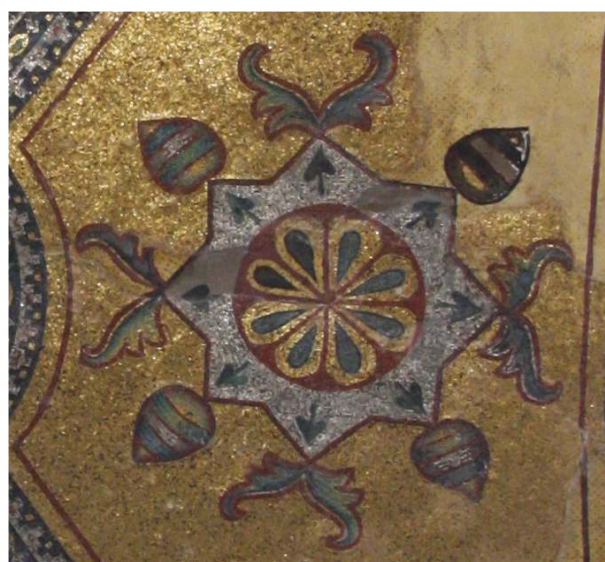


Figura 604

<sup>492</sup> Tale motivo è presente anche in S. Apollinare in Classe, al centro della rappresentazione cumulativa dei sacrifici di Abramo, Abele e Melchisedec, di VII secolo: RIZZARDI 2011, p. 156.

<sup>493</sup> Un simile monogramma spicca anche al centro dell'arcata trasversale meridionale del nartece dell'Acheiropoietos di Salonicco: FOURLAS 2012, pp. 35-39. Una croce gemmata inscritta nel simbolo

Lo schema compositivo di alcuni mosaici del pianterreno di S. Sofia è inoltre assai simile a quello delle volte settentrionale e meridionale del mausoleo di Galla Placidia, tempestate di eleganti motivi ornamentali vegetali e geometrici di ispirazione sassanide su uno sfondo blu indaco.

Il catino absidale e l'arco trionfale di S. Vitale, infine, sono caratterizzati da uno sfavillante sfondo aureo, elemento che si diffonde a Ravenna a partire dagli ultimi decenni del V secolo, sostituendo quello blu di tradizione occidentale, e che domina nel Vicino Oriente, sia a Salonicco e a S. Caterina sul Sinai, come si è visto, sia a Costantinopoli, non solo a S. Sofia, ma anche in S. Polieucto (523-527), come testimoniano le tessere musive d'oro rinvenute in occasione degli scavi ivi condotti<sup>494</sup>.

Alla luce dei numerosi confronti proposti in questo capitolo, risulta quindi evidente che i mosaici parietali di Ravenna di V e VI secolo fanno intrinsecamente parte di una complessa e variegata "rete" ideologica e artistica: la *koinè* mediterranea di cui l'arte musiva ravennate è una chiara espressione, anche grazie al suo stretto rapporto con l'Oriente, soprattutto con Costantinopoli, si manifesta attraverso tangenze iconografiche, stilistiche e tecniche, e programmi decorativi concepiti con scopi dogmatici affini, travalicando le peculiarità territoriali di ogni centro preso in considerazione.

---

trinitario figura anche nella volta mosaicata di VI secolo della chiesa del Monastero di Mār Gabriel in Turchia: HAWKINS, MUNDELL 1979.

<sup>494</sup> HARRISON 1989, pp. 77-124.

#### **VI.4 LE CORNICI GEOMETRICHE E FITOMORFE DEI MOSAICI PARIETALI DI RAVENNA FRA ORNAMENTO E SIMBOLOGIA, TRADIZIONE E INNOVAZIONE.**

I celebri mosaici parietali dei monumenti paleocristiani e bizantini di Ravenna, patrimonio Unesco dal 1996<sup>495</sup>, costituiscono un ricco e variegato serbatoio di motivi decorativi e simbolici diffusi negli edifici di culto dei centri dell'area mediterranea occidentale e orientale tra i secoli V e VI. In quest'ambito sono significative, e meritano perciò di essere prese in considerazione, le cornici geometriche e vegetali: esse, infatti, hanno principalmente la funzione di "fili conduttori", in quanto guidano lo sguardo dello spettatore, catalizzandone l'attenzione verso le scene collocate al loro interno, anche in virtù di una straordinaria varietà cromatica, sapientemente gestita dalle maestranze in funzione dei soggetti da enfatizzare.

Oltre ad esaltare l'autorità di personaggi di natura sia divina che umana, singoli o raggruppati, svolgono anche il rilevante ruolo di elementi unificanti e di raccordo tra porzioni musive più ampie, in armonia con l'architettura, oppure di pausa, offrendo respiro alla "narrazione" musiva<sup>496</sup>: trovano dunque collocazione prevalentemente nei sottarchi, negli estradossi degli archi e negli intradossi delle finestre; profilano inoltre archi, lunette, volte e pannelli, circondano cupole e clipei, suddividono registri. Si tratta di meandri in diverse varianti, di nastri ondulati, onde, gemme alternate, ovuli, volute affrontate, motivi geometrici fitomorfi, tralci d'acanto o di vite, festoni con foglie e frutti, talvolta con inserimento di elementi zoomorfi.

Ad oggi, nell'ambito della pur ampia e approfondita letteratura scientifica dedicata ai mosaici ravennati, le cornici sono state finora indagate e studiate solamente in modo frammentario e non sistematico. Tuttavia, va a Silvia Pasi, docente di Storia dell'arte bizantina presso la Facoltà di Beni Culturali dell'Università di Bologna, purtroppo scomparsa nel 2012, il merito di aver dedicato uno studio specifico ad alcune cornici musive di Ravenna, ossia alla decorazione degli intradossi delle finestre absidali della basilica di S. Agata Maggiore<sup>497</sup>. La stessa autrice si è inoltre occupata dei motivi decorativi del mausoleo cosiddetto di Galla Placidia e della basilica di S. Vitale, attraverso la redazione delle relative schede nei prestigiosi volumi della collana *Mirabilia Italiae* dedicati ai due monumenti ravennati<sup>498</sup>.

---

<sup>495</sup> Per una panoramica storico-artistica sui monumenti Unesco di Ravenna si veda RIZZARDI 2010.

<sup>496</sup> In relazione alla funzione e all'importanza delle cornici decorative nei mosaici di Ravenna, cfr. ANGIOLINI MARTINELLI 1996, pp. 147-170.

<sup>497</sup> PASI 1983.

<sup>498</sup> PASI 1996 e PASI 1997.



Sono poi numerosi i riferimenti ai motivi decorativi degli edifici di culto paleocristiani e bizantini di Ravenna, presenti nella recente monografia di Benjamin Furlas<sup>499</sup> dell'Università Johannes Gutenberg di Mainz, opera dedicata specificamente ai sottarchi della Panagia Acheiropoietos di Salonicco, che offre anche una panoramica a 360 gradi sui motivi decorativi musivi parietali di V e VI secolo sia di area orientale che occidentale.

Ciò premesso, segue dunque un repertorio aggiornato e il più possibile esaustivo delle cornici musive parietali ravennati<sup>500</sup>: ogni motivo verrà partitamente e analiticamente descritto, e opportunamente confrontato con mosaici coevi o precedenti, anche pavimentali, di altri centri, al fine di tentare di riconoscerne le eventuali radici e di mettere in evidenza analogie e differenze.

Dal punto di vista metodologico, sulla scia delle tavole del *Décor géométrique* – da cui peraltro si è frequentemente tratta la terminologia –, si è scelto di seguire un criterio tipologico: nella prima parte del contributo si sono prese in considerazione le cornici geometriche, nella seconda quelle spiccatamente fitomorfe.

I monumenti dei quali si sono trattati i partiti geometrici e vegetali sono tuttora esistenti e cronologicamente inquadrabili nelle tre età in cui si può suddividere la storia di Ravenna tra V e VI secolo, in collegamento a figure di spicco quali l'imperatrice Galla Placidia che regnò presso la città adriatica come coregente del figlio Valentiniano III (425-450), l'ostrogoto Teoderico, *rex* tra il 493 ed il 526, e l'imperatore Giustiniano (527-565).

In particolare, in relazione al primo periodo si presenteranno le cornici musive del mausoleo di Galla Placidia<sup>501</sup>, appartenente al complesso di S. Croce commissionato<sup>502</sup> dall'Augusta, e del battistero degli Ortodossi<sup>503</sup>, eretto per volere del vescovo Ursus all'inizio del V secolo, e fatto decorare a mosaico dal successore Neone, tra il 458 e il 473.

Per il secondo periodo, si farà riferimento ai mosaici del battistero degli Ariani, attiguo alla Cattedrale Ariana (attuale chiesa dello Spirito Santo)<sup>504</sup>, e della basilica di S. Apollinare Nuovo<sup>505</sup> – edifici riconsacrati entrambi al culto ortodosso dopo il rescritto di Giustiniano del 561 – e a quelli della

---

<sup>499</sup> FOURLAS 2012.

<sup>500</sup> Il contributo si pone come ampliamento e approfondimento, anche per quanto concerne l'apparato iconografico, del tema da me già trattato al XIX Colloquio AISCOR che si è tenuto a Isernia dal 13 al 16 marzo 2013: SOTIRA 2014.

<sup>501</sup> BOVINI 1969, pp. 157-163; DEICHMANN 1974, pp. 63-70; RIZZARDI 1996-1, pp. 129-146; VERNIA 2009, pp. 89-112; RIZZARDI 2011, pp. 44-55.

<sup>502</sup> LP.HE., 41, *Vita Johannis*, 305 ss.

<sup>503</sup> BOVINI 1969, pp. 43-71; DEICHMANN 1974, pp. 17-47; FARIOLI 1977; RUSSO 2003, pp. 9-23; RIZZARDI 2010, pp. 26-33; RANALDI 2011, pp. 13-32; RIZZARDI 2011, pp. 69-80.

<sup>504</sup> BOVINI 1970-1, pp. 11-40; DEICHMANN 1974, pp. 251-258; FARIOLI 1977, pp. 133-138; CUMMINS 1994, RIZZARDI 2001, pp. 101-118; RIZZARDI 2010, pp. 34-39; RIZZARDI 2011, pp. 81-86.

<sup>505</sup> DEICHMANN 1969, pp. 137-147; BOVINI 1970-1, pp. 55-145; DEICHMANN 1974, pp. 171-200; FARIOLI 1977, pp. 91-128; PENNI IACCO 2004; RIZZARDI 2010, pp. 41-49; RIZZARDI 2011, 87-106.

Cappella Arcivescovile (*Monasterium Sancti Andreae Apostoli*)<sup>506</sup>, la cui decorazione musiva è attribuibile all'episcopato del vescovo Pietro II (494-519).

In relazione alla terza epoca si prenderanno in considerazione i mosaici della chiesa di S. Michele in Africisco, consacrata nel 545<sup>507</sup>, della basilica di S. Vitale<sup>508</sup>, edificata sotto il vescovo Ecclesio dal 530 e consacrata nel 547 da Massimiano di Pola, della basilica di S. Apollinare in Classe, la cui committenza è legata al vescovo Ursicino, l'edificazione a Vittore (538-545), mentre la consacrazione, avvenuta il 9 maggio del 549, al già citato Massimiano<sup>509</sup>, con rifacimenti realizzati ai tempi dell'arcivescovo Reparato (673-679); si farà inoltre riferimento ai lacerti musivi parietali della basilica di S. Agata Maggiore, attribuita nella sua prima fase di costruzione al vescovo Giovanni I Angelopte (477-494) e nella seconda ad Agnello (557-570)<sup>510</sup>.

#### LE CORNICI GEOMETRICHE

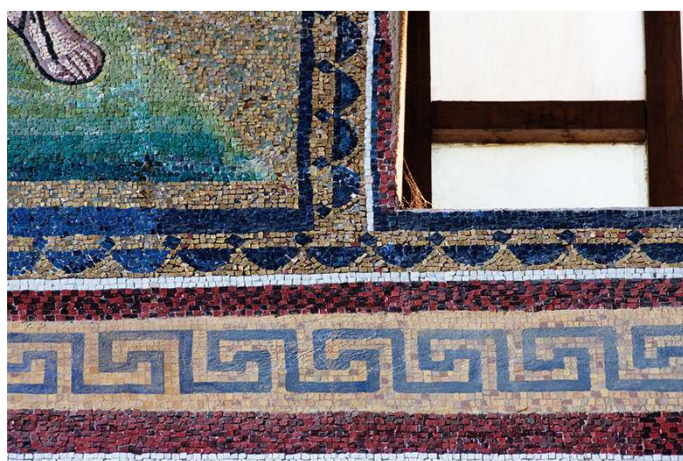


Figura 605

Risultano numerosi i bordi geometrici che svolgono il precipuo ruolo di organizzazione dello spazio architettonico e di collegamento tra le scene. Nelle decorazioni musive parietali di Ravenna si riscontrano alcune varianti di *meandro*<sup>511</sup>. Tale motivo, derivante dalla coroplastica greca del periodo geometrico (secolo VIII a.C.), uno dei più comuni nell'ambito dei sistemi decorativi del mondo antico, diffuso già in epoca ellenistica

a partire dal IV sec. a.C.<sup>512</sup>, è impiegato poi ampiamente in ambito pavimentale romano e paleocristiano con la funzione di cornice di contenimento, coronamento di *emblemata* o soglia.

<sup>506</sup> BOVINI 1970-1, pp. 45-53; DEICHMANN 1974, pp. 202-204; FARIOLI 1977, pp. 75-81; RIZZARDI 2010, pp. 50-55; RIZZARDI 2011, pp. 106-118.

<sup>507</sup> Com'è noto, i mosaici che originariamente ornavano il catino absidale e l'arco trionfale, non si trovano più *in situ*, ma sono conservati presso il Bode Museum di Berlino: BOVINI 1970-1, pp. 187-212; GROSSMANN 1973; DEICHMANN 1976, pp. 35-45; EFFENBERGER 1989; ANDREESCU TREADGOLD 1990, pp. 13-57; contributi vari in SPADONI, KNIFFITZ 2007; RIZZARDI 2011, pp. 123-128.

<sup>508</sup> BOVINI 1970-1, pp. 213-262; DEICHMANN 1976, pp. 47-206; RIZZARDI 2010, pp. 59-71; RIZZARDI 2011, pp. 128-146.

<sup>509</sup> DEICHMANN 1952, pp. 63-67; DEICHMANN 1976, p. 234; RIZZARDI 2011, pp. 146-165.

<sup>510</sup> DEICHMANN 1976, pp. 284-286; RIZZARDI 2011, pp. 115-118.

<sup>511</sup> Per un esaustivo repertorio dei meandri, cfr. BLAKE 1930, pp. 71, 84, 105; DIMITROKALLI 1982 e la relativa recensione in italiano: LIVADIOTTI 1990. Per la storia dei motivi basati sul meandro, si vedano RINALDI 2007, p. 39 e BUENO 2011, pp. 216-217.

<sup>512</sup> OVADIAH 1980, pp. 100-101.



Figura 606



Figura 607

Nei mosaici parietali ravennati la versione più semplice s'individua nella basilica di S. Apollinare Nuovo: una *greca* in tessere blu su sfondo aureo (in gran parte oggi rifatta a finto mosaico), databile alla prima fase della decorazione musiva, ossia all'epoca teodericiana, suddivide i primi due registri delle pareti della navata centrale della chiesa, al di sopra dei cortei delle sante e dei santi (Fig. 605). Un *doppio meandro a giro di svastiche*<sup>513</sup> nel mausoleo di Galla Placidia incornicia in colore oro su sfondo blu scuro la lunetta orientale con cervi che si abbeverano, e la relativa volta (Fig. 606): lo stesso motivo, pur presentando uno sfondo rosso, orna parte della trabeazione delle complesse *scaenae frontes* del primo registro della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco<sup>514</sup> (fine IV – inizi V secolo), in particolare quelle dei pannelli sud-orientale e nord-orientale<sup>515</sup>. Tale motivo trova riscontri

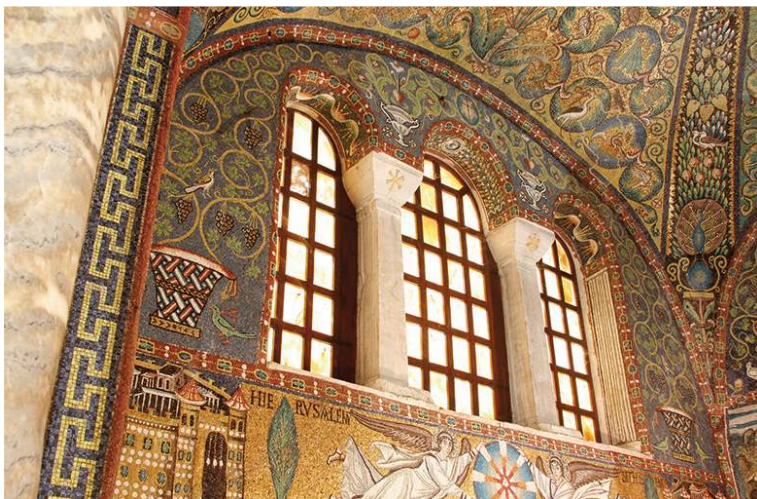


Figura 608

puntuali in ambito pavimentale<sup>516</sup>, anche a Ravenna: ad esempio, campisce uno dei riquadri del pavimento del sacello di S. Vitale<sup>517</sup> risalente alla prima metà del V secolo.

La lunetta e la volta occidentali dello stesso mausoleo placidiano sono circondate da un più semplice *meandro a doppia T*<sup>518</sup> (Fig. 607) reso a tessere blu scuro su fondo aureo, utilizzato nel

<sup>513</sup> *Décor I*, p. 77, tav. 35 d.

<sup>514</sup> MATTHIAE 1962, pp. 196-199.

<sup>515</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 90-91, fig. 53; pp. 94-95, fig. 57.

<sup>516</sup> Si attesta già nella seconda metà del I secolo presso la Casa del Menandro di Pompei (DUNBABIN 1999, p. 59, fig. 57), agli inizi del IV secolo nella villa di Woodchester in Inghilterra (DUNBABIN 1999, p. 93, fig. 92) e tra il IV e il V secolo nella Casa dei Dioscuri ad Ostia (DUNBABIN 1999, p. 67, fig. 67).

<sup>517</sup> FARIOLI 1975, p. 71, figg. 25 e 30.

<sup>518</sup> *Décor I*, p. 76, tav. 34 b.



secolo successivo anche in S. Vitale, nelle pareti interne delle trifore sinistra e destra del presbiterio come elemento di riempimento<sup>519</sup> (Fig. 608).

Si distingue per l'alto livello qualitativo la suggestiva *composizione ortogonale a meandri di svastiche a giro semplice e quadrati in prospettiva*<sup>520</sup> (Fig. 609), realizzato con uno spiccato effetto di tridimensionalità e caratterizzato da una vivace policromia: il motivo, reso a tessere bianche, azzurre, vermiglie, verdi e ocre, nel contesto dell'intero programma iconografico del prezioso sacello, riveste, secondo alcuni, perfino una "valenza simbolica legata alla Gerusalemme celeste di cui si fa garante san Lorenzo"<sup>521</sup>, o meglio Cristo giudice, secondo l'ormai nota e convincente interpretazione di Clementina Rizzardi<sup>522</sup>. Questo elegante motivo consente di istituire un confronto puntuale, anche dal punto di vista cromatico, con numerosi mosaici pavimentali di diversi centri<sup>523</sup>.



Figura 609

<sup>519</sup> In realtà, si tratta di finto mosaico realizzato a pittura probabilmente nel biennio 1896-1897, sulla cui originalità sussistono forti dubbi: MUSCOLINO 1997, p. 113.

<sup>520</sup> *Décor I*, pp. 86-87, tav. 42 a, c; p. 305, tav. 193 f; PASI 1996, scheda 58, p. 228; TROVABENE 2005, p. 291. Un motivo del tutto simile si riscontra in Siria, in un mosaico del III secolo conservato al Museo Nazionale di Damasco: BALTY 1977, pp. 28-29. Circa la diffusione della composizione di meandri e quadrati nei mosaici pavimentali italici si veda RINALDI 2007, p. 39 e relativa bibliografia in nota.

<sup>521</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1996, p. 153.

<sup>522</sup> RIZZARDI 2011, p. 52.

<sup>523</sup> A titolo esemplificativo, tra i più significativi, citiamo quello della prima metà del III secolo a.C. proveniente da Thmuis e conservato ad Alessandria d'Egitto (DASZEWSKI 1985, pp. 142-158, tav. 32; DUNBABIN 1999, p. 26, fig. 25); quello della seconda metà del III sec. a.C. della Casa di Ganimede a Morgantina (DUNBABIN 1999, p. 21, fig. 19); quello proveniente dalle Terme di Otricoli (TR) del II secolo, ora in opera nella Sala della Rotonda dei Musei Vaticani (NOGARA 1910, tav. XXXIX; RICCI 1914, p. 172; PICARD 1983, p. 36, fig. 1), quello del mosaico allegorico di Aion della seconda metà del III secolo proveniente da Shahba-Philippopolis e conservato a Damasco (DUNBABIN 1999, p. 168, fig. 174); quello delle scene di caccia nel continente orientale a Piazza Armerina, del IV secolo (GENTILI 1999, p. 93, fig. 15). Inoltre, il meandro prospettico placidiano trova pertinenti analogie nei mosaici rinvenuti rispettivamente a Thugga e ad Utica (III sec.), oggi al Museo del Bardo di Tunisi (DULIERE *et al.* 1974, pp. 51-58, tav. XXXIV; BEN ABED-BEN KHADER 2002, figg. 212-213, 320), ad Aumale in Algeria, in mosaici di III-IV sec. (PARRISH 1984, pp. 101-103) e a Nahariya, in Israele, in un pavimento del V sec. (OVADIAH 1987, tav. 125).

La greca delineata con diamanti, attestata, tra l'altro, in ambito pavimentale sia nella Villa del Casale a Piazza Armerina<sup>524</sup> che in area altoadriatica tra la fine del IV e il VI secolo<sup>525</sup>, è presente in prevalenza negli spazi di risulta. Esso si riscontra infatti nelle cornici est, ovest, nord e sud alla base della cupola del battistero degli Ortodossi: su uno sfondo blu



Figura 610

intenso si snodano i meandri di color ocra – uniti da fasce di azzurro – nei cui spazi sono collocati piccoli diamanti della medesima tonalità (Fig. 610).

Lo stesso motivo, blu su sfondo aureo, con la variante di rosette quadripetale stilizzate in luogo dei



Figura 611

diamanti<sup>526</sup>, si ritrova nel sottarco della sesta finestra meridionale di S. Apollinare Nuovo<sup>527</sup> (Fig. 611); quest'ultimo viene poi impiegato a cromia inversa, dunque a tessere d'oro su sfondo blu, in S. Vitale, nelle arcate esterne delle trifore del matroneo<sup>528</sup> (Fig. 612). E' bene notare che tale cornice è presente, seppur resa a colori differenti, anche nei sottarchi delle due finestre centrali del catino absidale della basilica Eufrasiana di Parenzo<sup>529</sup> (539-560): il meandro è blu, mentre le rosette sono rese a tessere rosse con sfumature gialle e verdi, su sfondo bianco. Inoltre, in S. Apollinare in Classe, al di sopra dei pannelli absidali di VII secolo, raffiguranti rispettivamente i sacrifici di Abramo, Abele e Melchisedec sulla parete meridionale, e la consegna dei privilegi all'arcivescovo

<sup>524</sup> BECATTI 1975, tav. LXVI; GENTILI 1999, p. 151, fig. 2.

<sup>525</sup> Relativamente alla diffusione del motivo nella Regio X, si veda RINALDI 2007, pp. 41-42: interessante, in particolare, la sua presenza in un sacello paleocristiano di IV-V secolo, a poca distanza dalla chiesa di S. Stefano ad Aquileia (BOVINI 1972, p. 426, fig. 85, CUSCITO 1975, p. 214, fig. 8).

<sup>526</sup> FOURLAS 2012, p. 265, figg. 480-481. Un motivo del tutto simile è presente nel pavimento della basilica di S. Vigilio a Trento, di epoca giustiniana: TAVANO 2001, p. 424, fig. 5, con la storia del motivo.

<sup>527</sup> Attualmente, solo i sottarchi delle finestre del lato meridionale della navata centrale di S. Apollinare Nuovo sono ornati; tuttavia, in base alla testimonianza delle *Tavole Storiche* di Corrado Ricci, e ai lacerti superstiti nel sottarco della decima finestra nord, possiamo affermare che anche quelli delle finestre settentrionali recassero una decorazione musiva speculare a quelli opposti: RICCI 1933, tavv. XXXI-XXXII; PASI 1983, pp. 69-70.

<sup>528</sup> Tra le due cornici si notano alcune differenze che, probabilmente, sono da imputare al lavoro di mani diverse: i meandri di quella meridionale appaiono, infatti, irregolari rispetto alla cornice settentrionale; sono più larghi, contengono rosette di dimensioni sensibilmente inferiori, e rivelano un'esecuzione più approssimativa: PASI 1997, pp. 221-222, schede 487-488; p. 225, schede 517-519.

<sup>529</sup> MILOVAN, KLARIĆ 1998, p. 105.



Reparato su quella settentrionale<sup>530</sup>, tra le cornici multicolori che profilano la nicchia conchigliata, è presente un meandro reso a tessere bianche: gli spazi di risulta in cui spiccano piccoli gigli stilizzati, sono campiti con filari di tessere in alternanza rosse, gialle, verdi e azzurre, a creare un effetto di sfumatura (Fig. 613). Il meandro

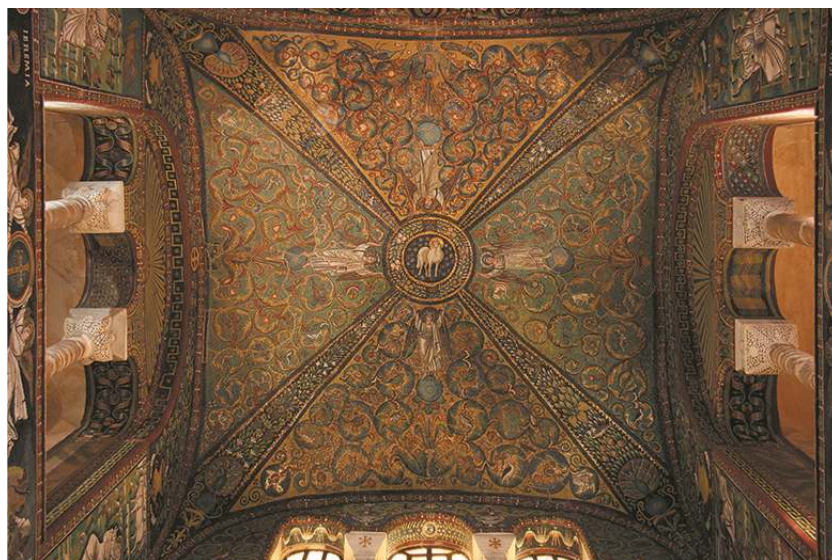


Figura 612

è sormontato da un bordo di archetti rovesciati rossi profilati di bianco sui peducci dei quali si innestano piccoli cerchi a mo' di perla: tale motivo, che trova un antecedente nelle riproduzioni di architetture dei pannelli sud, nord, sud-ovest e nord-ovest della Rotonda tessalonicense<sup>531</sup>, è del tutto



Figura 613

simile a quello che, nella stessa basilica di S. Apollinare in Classe, corona le nicchie conchigliate al di sopra delle figure dei vescovi Ecclesio, Severo, Ursus e Ursicino, negli interspazi delle finestre absidali. Come i meandri, anche il motivo delle *onde correnti* deriva dalla coroplastica greca e dalla pittura vascolare; è impiegato poi

dall'epoca ellenistica in ambito pavimentale<sup>532</sup> e diffusamente anche nei tessuti<sup>533</sup>. Nel mausoleo di

<sup>530</sup> PELÀ 1970, p. 34; RIZZARDI 2011, pp. 156-158.

<sup>531</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 68-69, fig. 34, pp. 76-77, fig. 40, pp. 102-103, fig. 64, pp. 108-109, fig. 69.

<sup>532</sup> Si riscontra come cornice in un pavimento in *opus sectile* del primo quarto del II secolo a.C. ad Alessandria d'Egitto (DASZEWSKI 2001, p. 279, fig. 6; GUIMIER-SORBETS 2004, p. 17, fig. 3), nel mosaico pavimentale di Masada (Palestina) nel Western Palace del I sec. a.C., *oecus* 456 (OVADIAH 1987, tav. CXXII, 1-2) e nella Casa dell'Atrio ad Antiochia (LEVI 1971, II, tav. II); è impiegato anche in un emblema della prima metà del I secolo proveniente da Abu Kir: DASZEWSKI 1985, pp. 176-177, tav. 21 b.

<sup>533</sup> E' presente in un frammento di tessuto in lino e lana di epoca romana, proveniente dall'Egitto e conservato al Louvre di Parigi (DU BOURGUET 1964, p. 77; BÉNAZETH 2001, p. 94) e incornicia un medaglione in lana tessuta su lino, proveniente anch'esso dall'Egitto e conservato al Brooklyn Museum di New York (ENSOLI 2000, pp. 627-628), risalente al V secolo.



Galla Placidia una *coppia di onde correnti a giro incompleto contrapposte*<sup>534</sup> incornicia le lunette dei bracci nord e sud e le relative volte, a tessere blu e oro; la coppia è divisa al centro da una linea di piccole losanghe dorate (Fig. 614) e sembra porre in relazione le due lunette<sup>535</sup>, rafforzando così l'ipotesi della compresenza di due diverse iconografie di Cristo (pastore e giudice). E' significativo evidenziare che tale cornice, che tra i

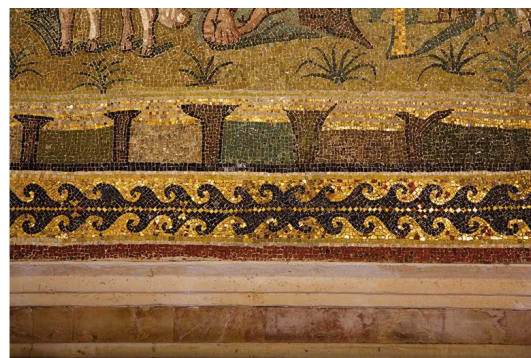


Figura 614

mosaici esistenti di Ravenna costituisce un *unicum*<sup>536</sup>, trova un corrispettivo del tutto simile e pressoché coevo a Roma, nel mosaico parietale della controfacciata della basilica di S. Sabina all'Aventino, dell'epoca di papa Celestino I (422-432)<sup>537</sup>, dove circonda lo specchio epigrafico e le figure della *Ecclesia ex gentibus* ed *Ecclesia ex circumcisionis*.

Nel già citato battistero degli Ortodossi, nelle cornici della quarta e dell'ottava arcata delle absidioline, si snodano quattro *sinusoidi*<sup>538</sup> rese a tessere bianche, suddivise orizzontalmente da un sottile tralcio con piccole e candide foglie cuoriformi su sfondo blu; piccoli cuori costituiti da tre tessere bianche



Figura 615

spiccano sullo sfondo turchese chiaro che riempie gli spazi di risulta delle sinusoidi. Il tutto si staglia su uno sfondo rosso bordato di bianco (Fig. 615). La medesima cornice musiva, impiegata anche in ambito pavimentale<sup>539</sup>, si individua anche in precedenti mosaici parietali: a Roma, nella decorazione musiva dell'ambulacro perimetrale del mausoleo di Costantina – attuale S. Costanza – (metà del IV sec.)<sup>540</sup>, e

<sup>534</sup> *Décor I*, p. 156, tav. 101 a, k. Per la storia del motivo e sul suo impiego in ambito italico, si vedano RINALDI 2007, p. 51 e BUENO 2011, pp. 227-229, e relativa bibliografia in nota.

<sup>535</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1996, p. 154.

<sup>536</sup> E' tuttavia presente in ambito pavimentale, nel portico A' del c.d. Palazzo di Teodorico, in un mosaico del primo quarto del VI secolo: BERTI 1976, pp. 55-56, tavv. XXVI-XXVII.

<sup>537</sup> LEARDI 2006-1, p. 293. A Roma tale cornice si riscontra poi anche nel mosaico dell'arco trionfale della basilica di S. Lorenzo f.l.m., risalente alla seconda metà del VI secolo: ANDALORO 2006, p. 85, fig. 20.

<sup>538</sup> *Décor I*, p. 119, tav. 69 c; OVADIAH 1980, p. 99.

<sup>539</sup> FARIOLI 1975, p. 117, fig. 49, PERGOLA 1983, pp. 402-403. Si riscontra in un pavimento del III-IV sec. presso Oudna in Tunisia (*Décor I*, p. 119, tav. 69 c) ed anche a coronamento di un *emblema* con la scena di Achille a Sciro, rinvenuto in una villa del II sec. a.C. ad Orbe-Boscéaz nel Canton Vaud in Svizzera: LING 1998, p. 73, fig. 51.

<sup>540</sup> PIAZZA 2006, pp. 54-66, figg. 1-14.

nell'arcosolio nelle catacombe di S. Ermete sulla via Salaria Vetus (seconda metà del IV sec.)<sup>541</sup>, inoltre a Milano nella Cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo<sup>542</sup> (fine IV – inizio V sec.).



Figura 616



Figura 617



Figura 618

Ulteriori motivi caratterizzati dall'abbinamento di elementi geometrici e vegetali stilizzati ornano i sottarchi della prima, della seconda e della quarta finestra della basilica di S. Apollinare Nuovo. Il primo presenta uno sfondo blu scuro sul quale spicca una *fila di aurei cerchi tangenti collegati da due elementi gigliati contrapposti*<sup>543</sup>, contenenti fiori stilizzati dai petali triangolari<sup>544</sup> (Fig. 616). Il secondo e il quarto appaiono come “negativi” del precedente, in quanto presentano lo sfondo dorato e il motivo in blu scuro, ossia, rispettivamente, ellissi collegate da piccole foglie, contenenti una croce o un fiore stilizzato “a calice”<sup>545</sup> (Fig. 617), e cerchi con inscritte piccole croci, uniti da elementi triangolari simili a fiori stilizzati<sup>546</sup> (Fig. 618).

Nella stessa basilica di fondazione teodericiana, nel sottarco dell'ottava finestra, trova collocazione una cornice analoga alle precedenti appena descritte, ma più articolata: su sfondo blu, è collocata una *fila di cerchi e quadrati sulla diagonale, tangenti*<sup>547</sup> e profilati d'oro, all'interno dei quali sono inscritti, rispettivamente, un motivo a rosetta rosso con sfumature gialle, e un fiore bianco quadripetalo<sup>548</sup> (Fig. 619): presentano il medesimo schema compositivo, già impiegato in ambito

<sup>541</sup> GIULIANI 2006, p. 182, figg. 1-2.

<sup>542</sup> BOVINI 1970-2, p. 82; BERTELLI 1985, p. 152, fig. 156, p. 157.

<sup>543</sup> *Décor I*, p. 89, tav. 43 d.

<sup>544</sup> FOURLAS 2012, pp. 268-269, fig. 488. Vale la pena notare che un motivo del tutto simile fu realizzato a finto mosaico da Giuseppe Gerola, fedele alla decorazione musiva originaria gravemente compromessa, negli intradossi della bifora sulla parete sud-est della Cappella Arcivescovile, pressoché coeva.

<sup>545</sup> FOURLAS 2012, pp. 267-268, fig. 489.

<sup>546</sup> FOURLAS 2012, p. 266, figg. 484-485.

<sup>547</sup> *Décor I*, p. 59, tav. 22 c.

<sup>548</sup> FOURLAS 2012, pp. 263-264, figg. 477-478.



pavimentale<sup>549</sup>, gli intradossi delle finestre a fianco di quella centrale nel catino absidale della basilica di S. Agata Maggiore, dove su sfondo blu scuro si alternano losanghe e cerchi bordati di tessere musive bianche e blu<sup>550</sup>, con all'interno, rispettivamente, un piccolo rombo con croce e una croce latina<sup>551</sup> (Fig. 620). Infine, nel sottarco della nona finestra della basilica teodericiana, sempre su sfondo blu scuro, spiccano rombi tangenti dorati e azzurri, contenenti una croce o una stella a raggi aurei e blu, secondo un'insolita alternanza; in corrispondenza della punta del rombo sono posizionati elementi curvilinei che descrivono un motivo cuoriforme<sup>552</sup> (Fig. 621).

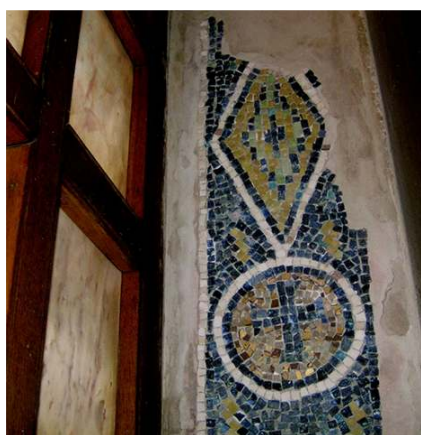


Figura 620

I *denti di sega*<sup>553</sup> (triangoli scalinati) si riscontrano in S. Vitale con la funzione di delimitare le lunette del presbiterio e la trifora absidale, resi a tessere blu su sfondo bianco (Fig. 622), e pure nella calotta dell'abside e nell'arco trionfale in S. Apollinare in Classe, costituiti da tessere rosse su sfondo bianco (Fig. 623): nella prima variante cromatica tale cornice è molto simile a quella che circonda il

clipeo frammentario con un ritratto di santa nel sacello di S. Maria Mater Domini a Vicenza<sup>554</sup>; la seconda variante richiama quella che fa da bordo alla scena musiva frammentaria sulla parete occidentale della navata nord al di sopra dell'ingresso del nartece della basilica di S. Demetrio a Salonicco, raffigurante il santo eponimo e l'angelo<sup>555</sup> (metà del VI secolo). Il motivo dei triangoli scalinati, già diffuso in epoca ellenistica, è impiegato frequentemente come

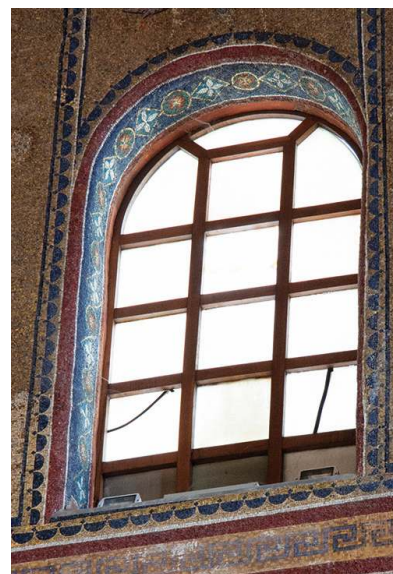


Figura 619



Figura 621

<sup>549</sup> Un motivo analogo si riscontra in Spagna, nella villa romana di Liédena, nel mosaico del lato sud peristilio (II-III sec.): BLAZQUEZ, MEZQUIRIZ 1985, tav. 23.

<sup>550</sup> L'alternanza di losanghe e cerchi si riscontra anche in un mosaico pavimentale del II sec. proveniente da Acholla e conservato al Museo del Bardo di Tunisi: BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 347.

<sup>551</sup> PASI 1983, p. 68 fig. 3.

<sup>552</sup> FOURLAS 2012, p. 263, figg. 475-476.

<sup>553</sup> *Décor I*, p. 39, tav. 10 g.

<sup>554</sup> SOTIRA 2013, pp. 99-101, fig. 72.

<sup>555</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 147, fig. 24. Per la cronologia del mosaico si veda MATTHIAE 1962, p. 184.



cornice di contenimento di *emblemata* nei pavimenti musivi di tutto l'impero romano ad Antiochia<sup>556</sup>, in Africa settentrionale, in area belga<sup>557</sup> e in Italia<sup>558</sup>, anche a Ravenna<sup>559</sup>.

I *parallelogrammi adiacenti a spina di pesce*<sup>560</sup> a colori alternati (blu-arancione e rosso mattone-blu scuro), separati da file di tessere bianche, ornano l'intradosso della finestra del braccio est del mausoleo di Galla Placidia<sup>561</sup> (Fig. 606): tale motivo, che compare sia in ambito pavimentale<sup>562</sup> che in pittura<sup>563</sup>, viene impiegato nella cupola della già citata Rotonda di S. Giorgio a Salonicco come bordo ornamentale delle architetture<sup>564</sup>; a Ravenna viene poi ripreso con effetto plastico e di rilievo nel sottarco centrale delle trifore del matroneo nel presbiterio di S. Vitale (Fig. 624)<sup>565</sup>, e



Figura 622



Figura 623

<sup>556</sup> Un esempio si trova nella Casa dell'Atrio: LEVI 1971, II, tav. I.

<sup>557</sup> E' attestato in un mosaico pavimentale di III sec. di Grand: STERN 1960, pp. 75-78, tav. XLVI.

<sup>558</sup> Per le varie attestazioni del motivo, si veda RINALDI 2007, pp. 29-30 e bibliografia alle note 21, 22 e 23; per l'impiego di tale cornice in Toscana, cfr. BUENO 2011, p. 202.

<sup>559</sup> Si attesta nei pavimenti del c.d. Palazzo di Teoderico: BERTI 1976, pp. 34-35, tav. VI: stanza d''' (II sec.); per i confronti con cornici simili, cfr. ivi bibliografia alla nota 5; RIZZARDI 1996-2, pp. 353 ss.; è presente anche nei lacerti musivi pavimentali pertinenti alla domus di I-II secolo, rinvenuti nel 2011, in occasione dei lavori di realizzazione dell'Isola Ecologica in Piazza Anita Garibaldi (GUARNIERI 2011, p. 386, fig. 5) e nei mosaici della Domus dei Tappeti di Pietra, in particolare nel mosaico dell'atrio con l'emblema dei pugili di I sec. a.C. – I sec. d.C. (MONTEVECCHI 2004, p. 28, fig. 17) e intorno al pannello musivo del Buon Pastore, risalente al VI secolo: DAVID 2013, p. 192, fig. 154.

<sup>560</sup> *Décor I*, p. 35, tav. 8 d, e, f; p. 320, tav. 203 f.

<sup>561</sup> PASI 1996, schede 39-40, pp. 220-221; FOURLAS 2012, p. 250, figg. 439-440.

<sup>562</sup> Se ne segnala la più antica presenza a Pompei in un pavimento musivo di I sec. (OVADIAH 1980, p. 99), nella Villa romana di Russi (RA) d'età augustea (*La villa romana di Russi* 2006, p. 63, fig. 22) e in Francia, ad esempio a Villelaure, vicino ad Aix-en-Provence, dove funge da cornice esterna di un *emblemata* raffigurante due pugili, di età severiana, ora conservato al Paul Getty Museum a Malibu (LAVAGNE 2001, p. 26, fig. 12); notevole, inoltre, è il suo impiego a Thuburbo Majus in mosaici di III sec. (ALEXANDER *et al.* 1980, pp. 133-134, tav. LI; BEN ABED-BEN KHADER *et al.* 1985, p. 99, tav. LVII) e nella già citata basilica di Nahariya in Israele (V sec.): OVADIAH 1987, tav. 125.

<sup>563</sup> Una fascia di parallelogrammi policromi contigui sormonta la scena di Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia nelle catacombe di S. Callisto, della fine del IV secolo: WILPERT 1903, tav. 237.

<sup>564</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 61, fig. 23.

<sup>565</sup> PASI 1997, schede 517-519, p. 225.



successivamente in S. Apollinare in Classe al di sopra dei già citati pannelli absidali di VII secolo (Fig. 613), dove assume le caratteristiche di una *fascia a composizione di linee spezzate di parallelogrammi adiacenti policrome, con effetto di rilievo*<sup>566</sup>, caratterizzata da colori che richiamano quelli del soprastante meandro, già analizzato<sup>567</sup>.

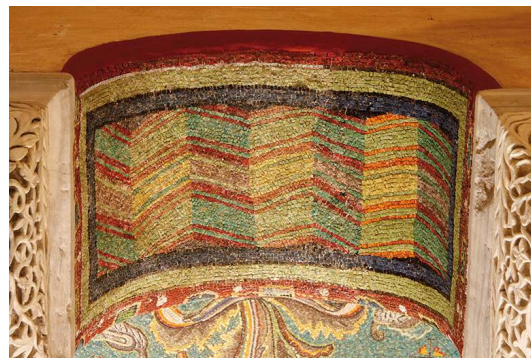


Figura 624

Il cosiddetto *rainbow style*<sup>568</sup> nei pannelli di S. Apollinare in Classe conferisce dignità ai personaggi raffigurati, ed è interessante notare che proprio i colori dell'arcobaleno inteso come ponte tra cielo e terra, si ritrovano anche nel *cordone iridato e segmentato*<sup>569</sup> doppiamente utilizzato in S. Vitale, ossia nell'intradosso dell'arco trionfale (Fig. 625) e nel clipeo che racchiude il busto di Cristo nell'arcone d'accesso al presbiterio, carico in entrambi i



Figura 625

<sup>566</sup> *Décor I*, p. 37, tav. 9 g.

<sup>567</sup> Si veda *infra*. Un partito del tutto simile si riscontra tra gli affreschi di VI secolo della Panagia Ekatonapyliani di Paros, intorno agli archi del matroneo: FOURLAS 2012, fig. 507; nella stessa opera, relativamente a tale edificio di culto, si veda la bibliografia a p. 130, nota 94.

<sup>568</sup> Un motivo di linee a zigzag in *rainbow style* compare ad Antiochia, sia presso la casa di Menandro, nel mosaico della stanza di Apollo e Dafne, risalente al periodo tra III e IV secolo, sia nel mosaico di Rassim Bey Adali del terzo quarto del V secolo: cfr. LEVI 1971, rispettivamente p. 211, tav. XLVII a, p. 349, tav. LXXXIV b.

<sup>569</sup> *Décor I*, p. 33, tav. 6. Clipei dal bordo iridato si riscontrano in un mosaico pavimentale di età severiana proveniente da Aïn Baboueh in Algeria: PARRISH 1984, pp. 99-101.



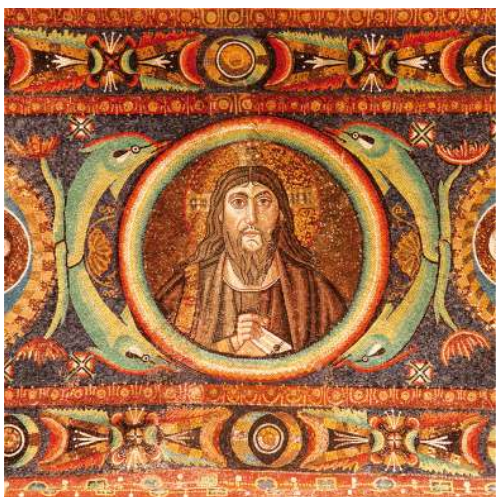


Figura 626

casi di una spiccata valenza simbolica nella sua viva policromia (Fig. 626): una cornice simile, impiegata a Ravenna anche in ambito pavimentale<sup>570</sup>, circonda il grande clipeo centrale della Rotonda di S. Giorgio<sup>571</sup> e il cielo stellato della volta della cupola della chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello<sup>572</sup> (metà VI secolo).

Nell'impiego di alcuni motivi geometrici si evidenzia un processo di trasformazione tra il V e il VI secolo: ciò è ben testimoniato dall'*onda*, tratta dal repertorio dei mosaici pavimentali<sup>573</sup> e

presente su alcuni tessuti<sup>574</sup>: l'*onda con il fondo sfumato in senso orizzontale*<sup>575</sup> è impiegata in versione semplificata negli sguanci delle finestre dei quattro lunettoni del tiburio nel mausoleo di Galla Placidia, caratterizzata dall'accostamento in senso orizzontale di tessere di varie gradazioni cromatiche<sup>576</sup> (Fig. 627), le stesse che si riscontrano in ambito pavimentale<sup>577</sup> e parietale, ad esempio, in una volta delle terme di Salamina a Cipro Nord (fine III sec.)<sup>578</sup>. Il medesimo motivo, successivamente, si arricchisce di *striature*<sup>579</sup>: nella Cappella



Figura 627

<sup>570</sup> Nel pavimento del primitivo sacello di S. Vitale separa i riquadri musivi (FARIOLI 1975, p. 82, fig. 30); definito come motivo "a ventre di serpente", è inoltre presente nel portico A' del cosiddetto Palazzo di Teoderico: BERTI 1976, pp. 55-56, tavv. XXVI-XXVII.

<sup>571</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 113, fig. 72.

<sup>572</sup> FALLA CASTELFRANCHI 2005, pp. 15-20.

<sup>573</sup> Sull'evoluzione di tale motivo, si veda LEVI 1971, p. 452, fig. 174. Si riscontra, a titolo esemplificativo, in un mosaico pavimentale con scena di caccia del IV secolo, conservato al Museo del Bardo di Tunisi, proveniente dalla Villa dei Laberii a Uthina (Oudhna): BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 152. Nel Vicino Oriente la presenza di tale motivo, arricchito di piccoli cerchi disposti a triangolo, è significativa nella sinagoga di Dura Europos, come cornice divisoria dei riquadri ad affresco: CRIPPA, ZIBAWI 1998, p. 75, fig. 68.

<sup>574</sup> Significativo è il confronto con tessuti in lino e lana conservati al Museo del Louvre di Parigi, risalenti al VI secolo: DU BOURGUET 1964, p. 115, fig. 76-77; RUTSCHOWSCAYA 1990, p. 27 e 122.

<sup>575</sup> *Décor I*, p. 110, tav. 60 e.

<sup>576</sup> Dal blu scuro, al grigio argento, dal bruno al rosso, all'arancione.

<sup>577</sup> Tra il III e il IV secolo è impiegato in Siria, come si riscontra nel mosaico raffigurante Cassiopea, presso il Museo Nazionale di Damasco (BALTY 1977, pp. 32-33); è presente anche in Africa settentrionale, in mosaici di III-IV sec. rinvenuti a Thugga, Oudhna, Utica e Sidi Ghrib, e conservati presso il Museo del Bardo a Tunisi e presso il Museo di Cartagine: BEN ABED-BEN KHADER 2002, figg. 38, 152, 223, 249-250. In Italia è caratterizzato dal medesimo motivo un mosaico proveniente dall'Aventino (NOGARA 1910, tav. V), così come alcuni a Piazza Armerina (GENTILI 1999, p. 51, fig. 2; p. 90, fig. 13). A Ravenna, nella sala triabsidata S del c.d. Palazzo di Teodorico si riscontra come cornice dei riquadri "c" ed "e", risalenti al primo quarto del VI secolo: BERTI 1976, pp. 78-80, tav. XLIX.

<sup>578</sup> BALTY 1988, pp. 205-209, fig. 2.

<sup>579</sup> *Décor I*, p. 110, tav. 60 j.



Arcivescovile, nel sottarco della finestra della lunetta sud-est (Fig. 628), e in S. Vitale nei sottarchi delle due finestre laterali della trifora absidale e della trifora sopra l'arco trionfale<sup>580</sup> (Fig. 608 - 625), è costituito da elementi a mezza luna resi a tessere bianche, verdi e arancio, da cui si dipartono tre raggi aurei; in S. Apollinare in Classe presenta un effetto di minore rigidità nell'esecuzione, grazie a diverse sfumature di colori e all'aggiunta di piccoli fiori di loto stilizzati (Fig. 629).

Manifesta un'evoluzione cronologica anche il motivo a *nastro ondulato bicolore* (*twisted ribbon*)<sup>581</sup>, formante curve a S che al loro incontro fanno ricadere o salire piccoli e candidi lemnisci filiformi, riscontrabile frequentemente già nei pavimenti nordafricani<sup>582</sup> e orientali<sup>583</sup>, e presente nell'ipogeo di via Livenza a Roma, nella scena di Pietro che, come Mosè, fa scaturire l'acqua dalla roccia, nella parte superiore del muro ovest e del muro est (metà IV secolo)<sup>584</sup>, ed anche a Milano: in S. Vittore in Ciel d'Oro<sup>585</sup>, i cui mosaici sono attribuibili all'epoca del vescovo Lorenzo I (489-512),



Figura 628



Figura 629

<sup>580</sup> FOURLAS 2012, pp. 271-272 e 273-274, figg. 494 e 496. Si nota che sia nella Cappella Arcivescovile sia nella trifora absidale di S. Vitale sono resi a finto mosaico; in particolare, i motivi nei sottarchi della trifora absidale sono frutto di un rifacimento in pittura ad opera di Ildebrando Kibel e di Carlo Novelli nel 1885: RICCI 1935-1, p. 74, tav. LX.

<sup>581</sup> *Décor I*, p. 115, tav. 65 e.

<sup>582</sup> A titolo esemplificativo, tale motivo fa da cornice ad un rettangolo popolato da animali selvatici nella Villa delle Protomi a Thuburbo Majus, risalente al IV secolo (Museo del Bardo, Tunisi): BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 161.

<sup>583</sup> E' attestato nei mosaici pavimentali di Antiochia di II-III sec. (LEVI 1971, tav. LXXI) e a Beth Shean in Israele nel IV secolo. Significativa è la sua presenza anche nei mosaici pavimentali di VI secolo del Gran Palazzo di Costantinopoli, dove piccole foglie sostituiscono i lemnisci (JOBST, ERDAL, GURTNER 1997, p. 34, fig. 13) e nel mosaico pavimentale della chiesa dei Ss. Lot e Procopio sul Monte Nebo in Giordania: PICCIRILLO 1998, p. 345, fig. 192. Interessante è la presenza di un motivo molto simile anche nelle arti applicate, in particolare nel dittico consolare eburneo di Probo (V secolo), conservato presso il Tesoro del Duomo di Aosta a coronamento degli archi al di sopra di Onorio: CUTLER 2007, p. 160, fig. 18.

<sup>584</sup> CROISIER 2006, p. 257, fig. 5.

<sup>585</sup> BERTELLI 1995, p. 343.

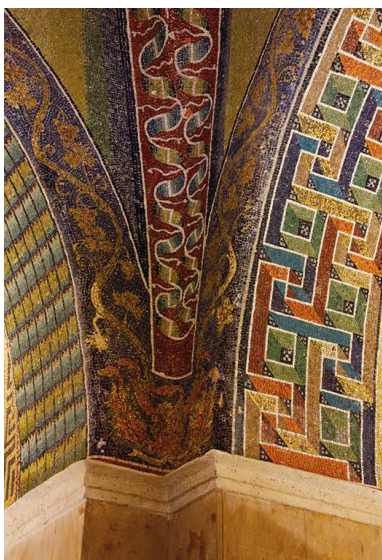


Figura 630

nel sottarco della finestra sud-orientale, multicolore, su fondo bianco, e in S. Aquilino<sup>586</sup>, nell'abside sud-ovest, reso a tessere di varie tonalità di azzurro e rosso, su fondo blu. A Ravenna è impiegato nelle decorazioni musive parietali di V secolo, in diversi abbinamenti cromatici. Nel mausoleo placidiano il nastro reso tramite tessere di varie tonalità di blu e di azzurro – con sfumature separate da tessere musive bianche – spicca su uno sfondo rosso e profila gli estradossi degli archi e dei lunettoni del tamburo<sup>587</sup> (Fig. 630); negli estradossi del quarto e dell'ottavo arco inferiore esterno del battistero degli Ortodossi il nastro è turchese e rosso con riflessi bianchi su uno sfondo blu scuro<sup>588</sup> (Fig. 615); nel sottarco della terza finestra

meridionale di S. Apollinare Nuovo è di colore rosso scarlatto, con diverse sfumature di verde e lumeggiature bianche, su sfondo blu scuro<sup>589</sup> (Fig. 631); il nastro ondulato profila la parte superiore delle lunette nord-ovest e sud-est del vestibolo della Cappella Arcivescovile<sup>590</sup>: si staglia con colori vivaci (blu scuro, celeste, giallo, bianco e arancio) e con lemnisci filiformi che si dipartono dal bordo, su uno sfondo rosso (Fig. 632). Sempre nella Cappella Arcivescovile è presente un altro motivo simile a quello appena trattato: si tratta di una *coppia di nastri ondulati incrociati*<sup>591</sup> con una rosetta quadripetala all'interno, che si dipana lungo le pareti del vestibolo, al di sopra dei riquadri contenenti le iscrizioni (Fig. 633): quest'ultimo, diffuso soprattutto nei mosaici pavimentali<sup>592</sup>, trova precedenti parietali presso le già citate Terme di Salamina (Cipro)<sup>593</sup>, e nell'intradosso della finestra occidentale alla base della cupola della Rotonda di S. Giorgio a Salonico<sup>594</sup>, ed ha inoltre un parallelo assai puntuale nella Basilica Eufraiana di



Figura 631

<sup>586</sup> BERTELLI 1985, p. 157.

<sup>587</sup> PASI 1996, schede 92-95, p. 235.

<sup>588</sup> FOURLAS 2012, pp. 259-260, fig. 459.

<sup>589</sup> FOURLAS 2012, pp. 266-267, figg. 486-487.

<sup>590</sup> Il motivo ondulato al di sopra della lunetta nord ovest del vestibolo è originale, con piccole parti restaurate nel XII secolo, mentre quello che delimita la lunetta sud est è in parte originale, e in parte ridipinto ad imitazione del mosaico nel 1914-1916: RICCI 1934, tavv. XXXV-XXXVI.

<sup>591</sup> *Décor I*, p. 119, tav. 69 b.

<sup>592</sup> Si rileva nella XXXV sala del Museo del Bardo, in un mosaico proveniente da Thuburbo Majus: YACOUB 1982, p. 84. Appare come una versione più articolata delle sinusoidi allacciate (*guilloche*) che a Ravenna si attestano nei mosaici pavimentali di via D'Azeglio, d'età post-augustea: MAIOLI 1998, pp. 69-71, fig. 4.

<sup>593</sup> SEAR 1977, tav. LXI, 1.

<sup>594</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 56, fig. 13: in questo caso gli spazi creati dai nastri sono riempiti da foglie di vite.





Figura 632



Figura 633

Parenzo<sup>595</sup>, fra l'intradosso dell'arco trionfale e il catino absidale. Quest'ultimo motivo trova inoltre un riscontro abbastanza puntuale su tessuti copti di lana e lino risalenti al V-VI secolo, conservati al Louvre di Parigi e al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>596</sup>.

L'uso del nastro si prolunga poi anche nel secolo VI, in S. Vitale, nelle trifore del matroneo, in particolare nei sottarchi nord-occidentale, nord-orientale e sud-orientale, dove è impiegato doppio e impreziosito da frecce gialle e da singolari *bersagli di quattro quadranti*<sup>597</sup> o "borchie multicolori"<sup>598</sup> (Fig. 634).



Figura 634



Figura 635

Già presenti nella Cappella Arcivescovile (Fig. 635), tali borchie sono protagoniste in S. Vitale alternate a volute a spirale, e spiccano nei pannelli imperiali di Giustiniano e Teodora<sup>599</sup>; inoltre, nell'arcone di accesso al presbiterio, in un singolare motivo decorativo, si alternano, circondate da

<sup>595</sup> MILOVAN, KLARIĆ 1998, pp. 83-84, 88.

<sup>596</sup> RUTSCHOWSCAYA 1990, rispettivamente p. 17 e 37.

<sup>597</sup> *Décor II*, p. 38; FOURLAS 2012, pp. 274-275, 276-277, 279-280, figg. 497-498, 501-502, 506. Tale motivo è presente anche a Piazza Armerina in una scena di caccia, al centro di alcuni scudi (GENTILI 1999, pp. 80-81, fig. 3) e in Tunisia, a Utica, nella *Maison de la Chasse*, del IV secolo (ALEXANDER *et al.* 1973, pp. 75-78, tav. XXXVII).

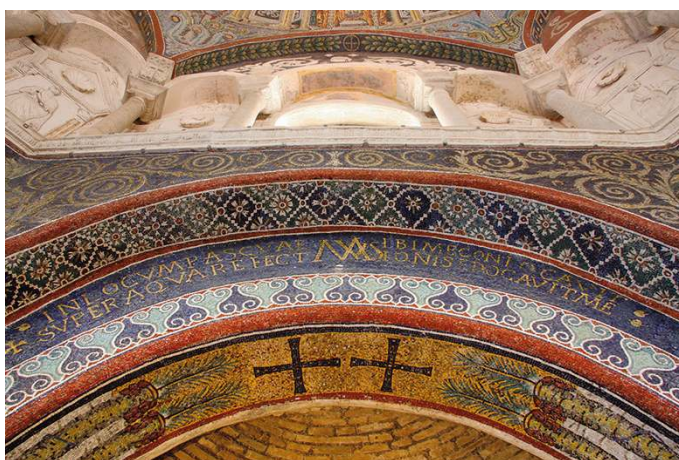
<sup>598</sup> Così le definì Corrado Ricci: RICCI 1935-1, pp. 129-130, tavole L-LIV.

<sup>599</sup> Una si riscontra nel pannello di Giustiniano, sulla parete settentrionale, al centro dello scudo con monogramma cristologico, all'incrocio della X e della P; altre due sono presenti nell'opposto riquadro di Teodora, ai lati della conchiglia ieratica che esalta la figura dell'imperatrice.



anelli “tridimensionali”, a fantasiosi elementi a nastro stilizzati<sup>600</sup> con al centro un elemento geometrico cruciforme<sup>601</sup>: nell’insieme, tale cornice raggiunge effetti cromatici e decorativi e “vibrazioni metalliche”<sup>602</sup> senza confronto (*Fig. 626*). Sia il nastro ondulato che le borchie si possono considerare a pieno titolo fra gli elementi di connessione tra Ravenna e Salonico: il motivo a nastro, infatti, era presente anche nei mosaici distrutti della chiesa di S. Demetrio<sup>603</sup>, mentre le borchie compaiono in forma del tutto simile sia nella cupola della Rotonda di S. Giorgio<sup>604</sup>, sia nelle già ricordate pitture di VI secolo della Panagia Ekatontapyliani a Paros<sup>605</sup>, sia in una coeva pittura negli ambienti sotterranei del *Sancta Sanctorum* a Roma<sup>606</sup>.

Tra gli elementi decorativi ereditati dal repertorio classico, nei mosaici parietali ravennati sono utilizzate in diverse varianti<sup>607</sup> anche le *S a volute diritte e capovolte*<sup>608</sup>, già presenti ancora una volta in ambito pavimentale<sup>609</sup>. Una serie di volute rese a tessere bianche, collegate fra loro a formare un motivo “a lira”, spicca su uno sfondo alternativamente blu e turchese, nell’estradosso dell’absidiola nord-ovest del battistero degli Ortodossi<sup>610</sup> (*Fig. 636*). Nei sottarchi della settima e dell’undicesima finestra sulla parete meridionale della navata centrale della basilica di S. Apollinare



*Figura 636*

<sup>600</sup> PASI 1997, pp. 226-227. Tale motivo, verosimilmente per la sua particolarità, è stato impiegato come cornice della storica rivista “Felix Ravenna” dal gennaio-aprile 1931 al gennaio-dicembre 1969.

<sup>601</sup> L’elemento cruciforme, a mio avviso, presenta una certa affinità con quello di un mosaico pavimentale di IV secolo rinvenuto in Aquitania a Preignan (BALMELLE 1987, pp. 238-239, tav. CLXV) e con il cosiddetto motivo di *nastri a cannoncini* (*Décor I*, p. 116, tav. 66 a-b), riscontrabile nei mosaici pavimentali di VI secolo della chiesa di S. Giovanni Battista a Gerasa (ALFÖLDI-ROSENBAUM, WARD-PERKINS 1980, tav. LXXXVIII, 1), della *House of Bird Rinceau* ad Antiochia (LEVI 1971, tav. XCI) e della Cappella della Theotokos sul Monte Nebo in Giordania (PICCIRILLO 1993, p. 151, fig. 199); inoltre, per le sue forme sinuose richiama il noto fonte battesimale quadrilobato di VI secolo, proveniente dalla chiesa di San Felice a Clupea (Kelibia), in Africa settentrionale, oggi allestito e conservato al Museo del Bardo di Tunisi: BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 380; DAVID 2007, p. 60.

<sup>602</sup> OLIVIERI FARIOLI 1966, p. 121.

<sup>603</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 148-158.

<sup>604</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 63, fig. 26.

<sup>605</sup> FOURLAS 2012, fig. 507.

<sup>606</sup> ANDALORO 2006, p. 238, fig. 26.

<sup>607</sup> PASI 1983, pp. 65-72.

<sup>608</sup> *Décor I*, p. 143, tav. 91 a-b.

<sup>609</sup> Volute di tale tipologia sono impiegate ad Acholla in età severiana e a Cartagine tra IV e V secolo: cfr. PARRISH 1984, rispettivamente pp. 98-99 e 116-120.

<sup>610</sup> Tale cornice risulta completamente restaurata da Felice Kibel nel 1854: RICCI 1932, p. 14, tav. XVI. Sulla storia aggiornata dei restauri all’interno del battistero degli Ortodossi si veda MUSCOLINO 2011, pp. 89-97.

Nuovo, si dispiega una serie di volute in due varianti, rispettivamente di colore blu scuro disposte a forma di cuore<sup>611</sup>, con piccoli filamenti dello stesso colore nell'intersezione tra l'una e l'altra, su sfondo dorato (Fig. 637), e di colore oro, separate da tessere rosse, su sfondo blu e spazio interno verde<sup>612</sup> (Fig. 638). In S. Vitale, le volute si alternano alle già citate borchie multicolori (Fig. 625), in un



Figura 637



Figura 638

bordo che profila il lato interno nell'intradosso dell'arco trionfale e gli archi della trifora absidale, intervallato da aquile ad ali spiegate nei peducci; infine, anche in epoca agnelliana, nell'intradosso della finestra absidale centrale nella chiesa di S. Agata, le volute, in questo caso di colore turchese, si alternano ad elementi circolari<sup>613</sup> su sfondo blu (Fig. 639).

Seppur con differenze stilistiche di esecuzione, il motivo della voluta, oltre che in Africa settentrionale<sup>614</sup>, in Italia si riscontra in diversi mosaici parietali: nel battistero di S. Giovanni in Fonte



Figura 639

a Napoli<sup>615</sup> – la cui decorazione musiva, commissionata dal vescovo Severo (363-409), si colloca tra la fine del IV secolo e gli inizi del V secolo –, un bordo di auree volute affrontate su fondo rosso e blu divide i mosaici della cupola da quelli del tamburo; nel sacello di S. Matrona presso S. Prisco a S. Maria Capua Vetere (prima metà del V secolo) volute gialle collegate tra loro da fiori trilobi stilizzati si susseguono nell'estradosso della lunetta al di sopra della porta d'ingresso<sup>616</sup>; a Roma, nella cappella di S. Giovanni Evangelista presso il battistero Lateranense, attribuibile a papa Ilaro (461-468), la cupola è spartita da cornici perpendicolari ornate da volute; inoltre,

<sup>611</sup> *Décor I*, p. 148, tav. 94 c.

<sup>612</sup> FOURLAS 2012, rispettivamente pp. 264-265, fig. 479 e pp. 261-262, figg. 468-469. Volute disposte similmente si riscontrano anche nel mosaico pavimentale di IV secolo, della villa tardo romana di Rabaçal (Portogallo), per cui si veda PESSOA, ANDRE, MADEIRA, STEINERT SANTOS 2001, p. 48, fig. 11, e nel mausoleo di Centcelles: SCHLUNK 1988, p. 92, fig. 32.

<sup>613</sup> PASI 1983, pp. 67, 69-70.

<sup>614</sup> Sono di epoca antoniniana le volute presenti nelle decorazioni musive parietali delle Terme di Adriano a Leptis Magna: SEAR 1977, pp. 148-149.

<sup>615</sup> BISCONTI 2001, p. 437, fig. 27; FERRI 2013, p. 91, tavv. 7-8.

<sup>616</sup> FARIOLI 1967, p. 278; WILPERT, SCHUMACHER 1976, tav. LXXXIII (verificare); BERTELLI 2010, p. 201.



nella lunetta nord-est, a destra e a sinistra della finestra, sono presenti due motivi a *candelabra* composti da volute<sup>617</sup>.

*Ovoli troncati intercalati a lancette adiacenti*<sup>618</sup> circondano esternamente il disco centrale contenente la scena battesimale nel battistero degli Ortodossi (Fig. 640), resi, non a caso, con tessere cromaticamente simili a quelle delle acque del Giordano nelle quali è immerso Cristo fino alla cintola: tale bordo, chiaramente proveniente dalle decorazioni architettoniche, – e che nello stesso battistero è riprodotto similmente anche a stucco, come elemento di divisione tra la zona inferiore e quella mediana – trova confronti puntuali in ambito pavimentale sia in Africa settentrionale<sup>619</sup> e in Oriente<sup>620</sup>, sia in Occidente, in Aquitania<sup>621</sup> e nell'aula teodoriana sud di Aquileia, dove incornicia l'ottagono con all'interno l'immagine del Buon Pastore<sup>622</sup>, mentre a Roma è del tutto simile alla banda al culmine della conca



Figura 640



Figura 641

absidale orientale dell'atrio del battistero Lateranense<sup>623</sup>, risalente al papato di Sisto III (432-440), e a quella coeva che chiude su entrambi i lati il motivo floreale nell'intradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Maria Maggiore<sup>624</sup>; inoltre, in S. Vitale una serie di ovoli resa con tessere bianche e grigie è incastonata al di sopra del pannello di Teodora (Fig. 641), mentre un'altra simile, ma con

<sup>617</sup> PENNESI 2006, p. 427, fig. 2; p. 428, fig. 4.

<sup>618</sup> *Décor I*, p. 101, tav. 51 d.

<sup>619</sup> Una cornice simile è impiegata in alcuni mosaici provenienti da Acholla e conservati al Museo del Bardo di Tunisi, e in uno conservato al Museo di Sabratha, risalenti entrambi alla metà del II secolo: PARRISH 1984, pp. 95-98, 253-254; BEN ABED-BEN KHADER 2002, figg. 291, 315; è presente inoltre a El Djem: FOUCHER 1961, tav. III, b.

<sup>620</sup> Ad Antiochia si ritrova nelle scene di caccia dei pavimenti della I stanza della Villa Costantiniana del primo quarto del IV secolo: LEVI 1971, tavv. LVI-LVII.

<sup>621</sup> E' impiegato come cornice in un mosaico pavimentale di IV sec. rinvenuto a Beaucaire: BALMELLE 1987, pp. 202-204.

<sup>622</sup> CUSCITO 2012, p. 96, fig. 3.

<sup>623</sup> MORETTI 2006, p. 350, fig. 3.

<sup>624</sup> MENNA 2006, pp. 332-333, fig. 35.



tessere rosse e gialle, incornicia la serie dei quindici clipei dell'arcone di accesso al presbiterio, e delimita lo stesso sottarco sul lato occidentale (Fig. 626).

Lo schema decorativo *a squame sovrapposte*<sup>625</sup> (o “embricato”), che si attesta già nel mosaico parietale della Casa di Nettuno e Anfitrite a Ercolano<sup>626</sup> (I sec. a.C.), sulle colonne a mosaico provenienti da Pompei, conservate presso il Museo Archeologico di Napoli (terzo quarto del III secolo)<sup>627</sup>, in alcuni mosaici pavimentali in Israele e in Tunisia, tra i secoli V e VI<sup>628</sup>, e in Aquitania<sup>629</sup>, a Ravenna è presente all'inizio del VI secolo nel mosaico pavimentale della stanza G del c.d. Palazzo di Teodorico<sup>630</sup> e nell'ambiente 2 della Domus dei Tappeti di Pietra<sup>631</sup>, mentre in ambito parietale unicamente in S. Vitale: con l'aggiunta di piccoli elementi gigliati bianchi, nelle trifore del matroneo, a nord nel sottarco centrale e a sud nel sottarco occidentale<sup>632</sup> (Fig. 642), esso sembra fare eco a partiti decorativi parietali simili in ambito pittorico, come nell'Ipogeo di via Dino Compagni a Roma<sup>633</sup> (IV secolo) e in S. Maria della Croce a Casaranello<sup>634</sup>.



Figura 642

A Salonico compare in alcuni sottarchi del colonnato settentrionale della Panagia Acheiropoietos<sup>635</sup> (prima metà del V secolo) e nel coevo intradosso della monofora meridionale della basilica di S. Demetrio, dove, tuttavia, le squame sono campite con eleganti motivi a piuma di pavone<sup>636</sup>, già impiegati nei settori meridionale e settentrionale della Rotonda di S. Giorgio e nello stesso edificio nell'intradosso della finestra sud-orientale alla base della cupola<sup>637</sup>.

<sup>625</sup> *Décor I*, p. 106, tav. 56 e.

<sup>626</sup> SEAR 1977, p. 95, tav. XL; BORSOOK *et al.* 2000, p. 233, tav. 1.

<sup>627</sup> SEAR 1977, p. 83, tav. XXX, 1.2.

<sup>628</sup> OVADIAH 1987, tav. VI; FENDRI 1965, p. 167, tav. 12.

<sup>629</sup> E' utilizzato in mosaico pavimentale del IV secolo, proveniente da Beaucaire: BALMELLE 1987, p. 205, tav. CXLVII.

<sup>630</sup> BERTI 1976, pp. 63-64, tav. XXXIII: cfr. *ivi* la bibliografia per precedenti e confronti.

<sup>631</sup> MONTEVECCHI 2008, p. 52.

<sup>632</sup> FOURLAS 2012, pp. 275-276, figg. 499-500, pp. 277-278, fig. 504. I sottarchi del matroneo settentrionale sono per lo più originali, mentre quelli del matroneo meridionale sono in gran parte restaurati a pittura.

<sup>633</sup> PAVIA 2000, tav. 91.

<sup>634</sup> BOVINI 1964b, fig. 9; FALLA CASTELFRANCHI 2005, pp. 15-20.

<sup>635</sup> MATTHIAE 1962, p. 167.

<sup>636</sup> TADDEI 2010, pp. 77-78, fig. 1; FOURLAS 2012, pp. 56-57, figg. 114-117.

<sup>637</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 68-69, fig. 34; pp. 76-77, fig. 40. Lo schema decorativo delle “squame” a piuma di pavone si sviluppa in ambito pavimentale a partire dalla fine del II secolo in Africa settentrionale e trova impiego in tutto il bacino del Mediterraneo fino al VI secolo compreso. Per la diffusione del motivo si veda TADDEI 2003, pp. 805-808, contributo dedicato specificamente alla presenza del motivo stesso nei mosaici tessalonicesi: S. Giorgio (pp. 808-810), S. Demetrio (p. 810), Panagia Acheiropoietos (pp. 810-814).

Restando in ambito geometrico, assai frequente a Ravenna dall'epoca teodericiana in poi, in diverse varianti cromatiche, tanto da potersi considerare una costante, è la *fascia ingemmata*<sup>638</sup>, che funge da vera e propria impalcatura "contenitiva" dei programmi decorativi<sup>639</sup>, talvolta unitamente a riproduzioni di colonne tempestate di gemme e perle delle stesse forme e dimensioni<sup>640</sup>. Essa è costituita da una banda prevalentemente di colore rosso, sulla quale si alternano immagini di gemme rettangolari ed ellittiche, rispettivamente verdi ed azzurre, sfumate al fine di rendere la brillantezza delle pietre preziose, finemente profilate e unite da tessere auree disposte a mo' di castone (*Fig. 622*); tra una gemma e l'altra sono disposte verticalmente due piccole perle realizzate con tessere bianche. Una simile alternanza di pietre preziose richiama, anche a livello cromatico, quella che si riscontra sugli edifici delle città di Betlemme e Gerusalemme raffigurate negli archi trionfali di S. Vitale<sup>641</sup> e di S. Apollinare in Classe<sup>642</sup>, così come sui bordi del trono sul quale campeggia la croce con drappo purpureo nel battistero degli Ariani<sup>643</sup>, o dei seggi sui quali sono assisi Cristo e la Vergine in S. Apollinare Nuovo<sup>644</sup>, e ancora Cristo benedicente nella scomparsa decorazione musiva del catino absidale della basilica di S. Agata Maggiore<sup>645</sup>, oppure sui suppedanei su cui sono stanti le figure degli arcangeli Michele e Gabriele nel secondo registro dell'arco trionfale di S. Apollinare in Classe<sup>646</sup>; inoltre, fa palesemente riferimento all'abbigliamento<sup>647</sup>, all'oreficeria<sup>648</sup>: a titolo esemplificativo, si pensi, oltre ai gioielli che ornano le dame di corte dell'imperatrice Teodora in S. Vitale<sup>649</sup> e a quelli dei ritratti clipeati delle sante nella Cappella Arcivescovile<sup>650</sup>, alla cintura decorata che cinge la statua porfirea del Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>651</sup> e al bracciale aureo *cloisonné* proveniente da Cipro, conservato al Metropolitan Museum of Art di New York<sup>652</sup>. Notevole è infine

<sup>638</sup> *Décor I*, p. 63, tav. 24 a-e.

<sup>639</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1997, p. 43.

<sup>640</sup> Serie di perle e pietre preziose rettangolari ed ellittiche ornano le colonne gemmate con capitello, che delimitano lateralmente i pannelli imperiali di Giustiniano e Teodora in S. Vitale, e quelle ridipinte in finto mosaico dallo Zampiga nel 1921 a mo' di ideale sostegno degli archi della trifora absidale nella stessa basilica: RICCI 1935-1, p. 122, tav. LIX.

<sup>641</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1997, p. 270, fig. 489.

<sup>642</sup> FARIOLI 1977, p. 212, fig. 178. Tali mosaici, attribuibili a rifacimenti di VII-IX secolo, testimoniano una puntuale ripresa dell'iconografia di S. Vitale.

<sup>643</sup> RIZZARDI 2011, p. 85, fig. 59.

<sup>644</sup> RIZZARDI 2011, p. 101, figg. 82 e 83.

<sup>645</sup> CIAMPINI 1699, tav. XLVI. Per una ricostruzione aggiornata, sulla scorta del disegno di Ciampini, si veda RIZZARDI 2011, p. 117, fig. 100.

<sup>646</sup> RIZZARDI 2011, p. 160, figg. 149 e 150.

<sup>647</sup> GHIRSHMAN 1962, p. 79, fig. 91.

<sup>648</sup> BLANCHET 1928, p. 48.

<sup>649</sup> RIZZARDI 2011, p. 144.

<sup>650</sup> SOTIRA 2013, pp. 95-97, figg. 68 e 69.

<sup>651</sup> FAEDO 2000, pp. 561-562, nr. 17; CALANDRA 2012, p. 249.

<sup>652</sup> BALDINI LIPPOLIS 1999, p. 184, fig. 2.



Figura 643

la compresenza di gemme ellittiche e rettangolari e dischetti di madreperla su diversi evangelari, in particolare su quelli rappresentati nelle vele della volta a crociera della Cappella Arcivescovile<sup>653</sup>.

A Ravenna la fascia ingemmata profila la base della cupola del battistero degli Arianici ed è presente nella volta centrale e alla base della lunetta sud-est del vestibolo della Cappella Arcivescovile (Fig. 628); solo in S. Apollinare Nuovo è impiegata in un sottarco, e cioè in quello della quinta finestra della navata meridionale, caratterizzata da uno sfondo blu scuro, anziché rosso<sup>654</sup> (Fig. 643) ; è inoltre adoperata diffusamente nel mosaico absidale di S. Michele in

Africisco<sup>655</sup>, e in S. Vitale, sia nel presbiterio che nell'abside, dove si carica di una particolare aura sacrale, dal momento che la stessa sequenza e la medesima cromia delle gemme si ripete nella corona d'oro che Cristo *Cosmocrator*, protagonista della teofania absidale, offre al santo eponimo. Il carattere di notevole preziosità della fascia ingemmata raggiunge poi l'apice al centro del catino absidale di S. Apollinare in Classe, dove viene utilizzata raddoppiata e con autentici dischetti di madreperla intorno allo sfolgorante clipeo centrale

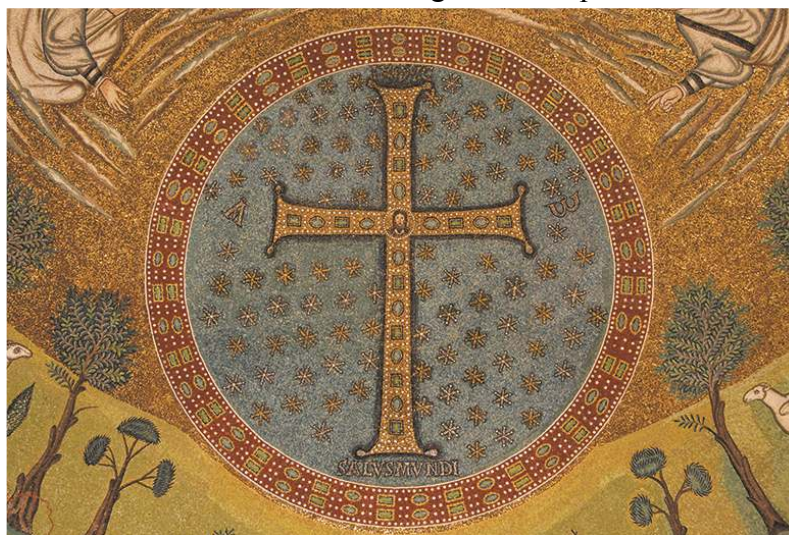


Figura 644

contenente la croce aurea della Trasfigurazione, tempestata a sua volta di gemme della medesima tipologia<sup>656</sup> (Fig. 644) ; qui, inoltre, la medesima cornice profila l'arco trionfale e il catino absidale, nella variante con fondo aureo, anziché rosso, e perle rosse anziché bianche (Fig. 613). La versione con sfondo rosso, più comune a Ravenna, sempre in S. Apollinare in Classe, circonda il clipeo

<sup>653</sup> RIZZARDI 2011, p. 112, fig. 93.

<sup>654</sup> FOURLAS 2012, pp. 265-266, figg. 482-483.

<sup>655</sup> ANDREESCU TREADGOLD 2007, p. 113 ss., tav. 2.

<sup>656</sup> Simili croci gemmate si riscontrano in un mosaico pavimentale proveniente dall'area orientale della chiesa di Upenna (Enfidha) in Tunisia, risalente al periodo compreso tra V e VI secolo (BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 387; CHAVARRIA ARNAU 2009, p. 33) e in un altro di VI secolo, proveniente dalla basilica di La Skhira, conservato al Museo Archeologico di Sfax (BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 389). Inoltre, una croce aurea ad estremità patenti, tempestata di gemme rettangolari ed ellittiche, è ricamata su un frammento di tendaggio del V secolo, proveniente dall'Egitto e conservato presso il Victoria & Albert Museum di Londra: GAGETTI 2012, p. 208.



contenente il busto di Cristo *Pantocrator* nel registro superiore dell'arco trionfale, risalente al VII secolo<sup>657</sup>.

Il motivo della fascia ingemmata si attesta già dal IV sec. in diversi mosaici pavimentali in Africa settentrionale<sup>658</sup>, e si diffonde ampiamente in ambito parietale soprattutto tra V e VI sec. in tutta l'area mediterranea: si riscontra a Roma in forma semplificata già nel IV secolo nel mausoleo di Costantina e in due pannelli in *opus sectile* provenienti dall'aula presso Porta Marina a Ostia<sup>659</sup>; sempre nella capitale, profilava anche l'estradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Sabina<sup>660</sup>; incornicia, inoltre, l'intradosso dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore<sup>661</sup>, scandisce la partitura musiva dell'arco trionfale della basilica di S. Lorenzo fuori le mura<sup>662</sup> (risalente al papato di Pelagio II, tra il 576 ed il 590), e ricorre in altre basiliche dei secoli successivi quali S. Maria in Domnica e S. Prassede. In Campania tale cornice, composta da gemme azzurre su sfondo aureo, è riconoscibile, sebbene frammentaria, nel battistero di S. Giovanni in Fonte, negli estradossi delle nicchie in cui sono raffigurati i Quattro Viventi dell'Apocalisse<sup>663</sup>; è inoltre impiegata nella cappella di S. Matrona lungo il bordo dell'arco della lunetta al di sopra della porta d'ingresso e di quella di fondo<sup>664</sup>; orna anche l'arcosolio mosaicato di *Quodvultdeus* nelle catacombe di S. Gennaro a Napoli, attribuibile alla metà del V secolo e, sempre in ambito partenopeo, si riconosce tra i resti musivi parietali del cosiddetto quadriportico della Stefania (metà del VI secolo)<sup>665</sup>. E' presente pure nel battistero di Albenga<sup>666</sup> (fine V – inizio VI secolo), nella chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello, e nella basilica Eufrasiana di Parenzo è impiegata sia con lo sfondo rosso che con quello aureo<sup>667</sup>; infine, a Salonicco fa da cornice ad alcuni sottarchi della Panagia Acheiropoietos<sup>668</sup> e profila la teofania absidale della

---

<sup>657</sup> MUSCOLINO *et al.* 2008, p. 28.

<sup>658</sup> Sebbene le gemme presentino forme leggermente diverse rispetto agli esempi ravennati, sono significative simili cornici presenti in mosaici pavimentali di Cartagine risalenti al VI secolo: BEN ABED-BEN KHADER 2002, figg. 18, 288.

<sup>659</sup> Sono decorate dal motivo della fascia ingemmata le cinghie in rosso antico che ornano i corpi di due leoni che azzannano dei cerbiatti: BECATTI 1969, pp. 89-92, tav. LIX, 1-2; tav. LX, 1-2; GUIDOBALDI 2000, pp. 254-255, figg. 3-4; LEARDI 2006-2, p. 276, fig. 2.

<sup>660</sup> CIAMPINI 1690, pp. 188-189; LEARDI 2006-1, p. 303, fig. 15.

<sup>661</sup> MENNA 2006, pp. 332-333, fig. 35.

<sup>662</sup> BRANDENBURG 2004, pp. 236-240.

<sup>663</sup> FERRI 2013, p. 91, tav. VIII. Si nota, tuttavia, che qui le gemme si alternano a rosette cruciformi.

<sup>664</sup> Anche in questo caso lo sfondo è rosso, sebbene le gemme siano alternate a candidi gigli sfumati di azzurro: OLIVIERI FARIOLI 1967, p. 278; per un'immagine a colori, cfr. BERTELLI 2010, p. 201.

<sup>665</sup> Per le catacombe, cfr. FASOLA 1975, p. 175, tav. XII; per i lacerti della Stefania, si veda EBANISTA 2005, in particolare pp. 203-204, fig. 5.

<sup>666</sup> MARCENARO 1993, p. 132, figg. 84-85.

<sup>667</sup> PRELOG 2004, p. 75, tav. LI.

<sup>668</sup> FOURLAS 2012, pp. 73-82, figg. 188-224.

chiesa di Hosios David (Monastero di Latomou)<sup>669</sup>, databile alla metà del V secolo<sup>670</sup>; era inoltre presente nei distrutti mosaici di San Demetrio<sup>671</sup>.

A Ravenna si distinguono per la loro singolarità e rarità alcuni motivi geometrici: in S. Apollinare Nuovo i *semicerchi* con il lato arrotondato verso il basso<sup>672</sup>, con piccoli rombi, che scandiscono i pannelli cristologici e le figure dei cosiddetti profeti, rispettivamente nei registri superiore e mediano (Fig. 605); nel sottarco della decima finestra della parete meridionale<sup>673</sup>, su uno sfondo dorato, due nastri di colore verde brillante chiaro formano una *treccia a due capi*<sup>674</sup> (Fig. 645): si tratta di un *unicum* in ambito parietale a Ravenna, sebbene sia un motivo noto fin dall'età ellenistica, che trae origine dalla decorazione architettonica, e che è assai diffuso in diverse arti, sia in pittura che in scultura che nell'arte tessile<sup>675</sup>, molto frequente senza limiti di spazio e di tempo nel mosaico pavimentale sia in Occidente che in Oriente, anche in Italia<sup>676</sup>, e presente pure in ambito parietale, a Salonicco, in alcuni sottarchi della Panagia Acheiropoietos<sup>677</sup> e nell'intradosso della finestra sud-orientale della Rotonda di S. Giorgio<sup>678</sup>.



Figura 645

<sup>669</sup> FOURLAS 2012, p. 168, figg. 348-351; BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 183-195, fig. 5.

<sup>670</sup> MATTHIAE 1962, p. 178.

<sup>671</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 150-151, fig. 27.

<sup>672</sup> Una cornice caratterizzata da mezze lune rivolte verso il basso si attesta nel mosaico pavimentale di un vano della *domus* romana di II secolo a Catania, nell'ex monastero di San Nicolò l'Arena: BRANCIFORTI 1997, p. 185, fig. 9.

<sup>673</sup> Si sono conservati lacerti della decorazione del tutto simile nel sottarco della finestra corrispondente della parete settentrionale.

<sup>674</sup> *Décor I*, p. 121, tav. 71 c. Sul motivo impiegato in S. Apollinare Nuovo, si veda FOURLAS 2012, pp. 262-263, figg. 470-473.

<sup>675</sup> Sono decorati da un motivo simile due frammenti di arazzi di lana e lino, risalenti al IV secolo, conservati rispettivamente al Museum of Fine Arts di Boston e al Museum of Art di Cleveland: RUTSCHOWSCAYA 1990, pp. 87-88.

<sup>676</sup> E' attestato in numerosi pavimenti del Veneto tra il I e il V-VI secolo (RINALDI 2007, pp. 33-34) e tra il sec. a.C. e la metà del IV in Toscana (BUENO 2011, pp. 210-212). A Ravenna si riscontra nel pavimento musivo del sacello di età placidiana in S. Vitale (FARIOLI 1975, pp. 71-72, fig. 25) e nel c.d. Palazzo di Teodorico, in alcuni lacerti musivi di vari ambienti, tra i quali il portico A' (metà del V secolo), il corridoio I (fine V secolo) e il portico A''' (primo quarto del VI secolo), per cui cfr. BERTI 1976, pp. 39-50, tavv. XI, XIII, XIV, XVI, XX; pp. 51-53, tav. XXIV; p. 73, tav. IX. Utile è inoltre il confronto tra il sottarco della basilica teodericiana e il bordo del mosaico pavimentale circolare della Sinagoga di Beth Alfa, in Palestina, risalente al 518-527: DUNBABIN 1999, p. 191, fig. 204.

<sup>677</sup> FOURLAS 2012, pp. 60-62, figg. 131-139.

<sup>678</sup> FOURLAS 2012, p. 165, fig. 310; BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 56, fig. 17.

In S. Vitale, al di sopra del pannello di Giustiniano, una serie di *rombi accostati* conferisce l'effetto di un soffitto a cassettoni<sup>679</sup> (Fig. 646). Ancora in S. Vitale è presente una *cornice ondulata con rosette quadripetale inscritte* che delimita sia le lunette veterotestamentarie del presbiterio, sia l'arco trionfale, ribadendo e consolidando in tal modo la forte unità tra Antico e Nuovo



Figura 646

Testamento (Fig. 622): onde e rosette sono rese a tessere bianche su uno sfondo blu scuro. Tale motivo si ripete nell'intradosso dell'arco trionfale di S. Apollinare in Classe, pur con differenze cromatiche: l'onda è caratterizzata da tessere argentate; le sue estremità sono bianche, così come le rosette che si stagliano su uno sfondo alternativamente verde e blu (Fig. 623). Nei peducci degli archi delle trifore del presbiterio e alla base dei sottarchi delle finestre absidali della stessa basilica si susseguono su una sottile cornice rossa rosette cruciformi bianche sulla diagonale, distanziate<sup>680</sup>, a formare una sorta di fine ricamo.

Davvero particolare è infine l'intradosso della finestra centrale del catino absidale di S. Apollinare in Classe, in corrispondenza con la figura del santo eponimo orante, ornato da *mezze lune stilizzate alternate ad elementi floreali stilizzati* (Fig. 647): mezze lune rosse e auree sono posizionate a formare spazi quadrangolari, nei quali sono inseriti alternativamente fiori stilizzati composti da



Figura 647

sei piccoli cerchi bianchi con uno rosso al centro e rosette quadripetale; completano la composizione stilizzati gigli bianchi.

#### LE CORNICI FITOMORFE

Per quanto concerne le cornici prevalentemente fitomorfe, nel mausoleo di Galla Placidia sono impiegate le più antiche esistenti a Ravenna: fra queste, negli intradossi delle finestre dei bracci

<sup>679</sup> Un simile motivo a parallelogrammi si riscontra nei mosaici pavimentali di Antiochia: LEVI 1971, II, tav. XXX b.

<sup>680</sup> *Décor I*, p. 30, tav. 4 d.



occidentale e meridionale si distinguono per originalità i *tralci dorati con piccoli fiori lanceolati* stilizzati, di origine sasanide<sup>681</sup>, con petali rossi e azzurri, delimitati da un filare di tessere bianche, su uno sfondo blu scuro (*Fig. 607*).

Altrettanto particolare, nel medesimo sacello, nel sottarco della volta dei bracci est e ovest, è il partito decorativo a *boccioli trifidi*<sup>682</sup> stilizzati, ripetuti modularmente in file orizzontali di sette (a est) e di sei (a ovest), separati verticalmente da un'esile fascia di colore blu scuro (*Fig. 630*). Preziosa per l'uso di tessere musive che digradano in diverse sfumature di verde e azzurro, variamente interpretata come un reticolo o come un motivo a squame<sup>683</sup>, tale cornice crea l'impressione della trama di un tessuto, o meglio di un luminoso tappeto<sup>684</sup>; riconoscibile anche nell'edicola presso la basilica di S. Felice a Cimitile (Nola)<sup>685</sup> (fine V secolo – inizi VI secolo), a Ravenna doveva verosimilmente far parte pure del repertorio decorativo dell'interno della chiesa di S. Croce<sup>686</sup>, sul cui nartece si innestava il mausoleo placidiano. Inoltre, è presente nel battistero degli Ortodossi, nel sottarco dell'absidiola sud-est, seppur in forma ridotta: per ragioni spaziali, infatti, i boccioli sono disposti in file di soli quattro elementi<sup>687</sup>.

Appare di derivazione tessile<sup>688</sup> anche il decoro a *fiori stilizzati* di varie fogge e colori su sfondo alternativamente blu scuro e verde all'interno di un reticolato di rombi che occupa senza soluzione di continuità l'intradosso dell'arco esterno dell'absidiola nord-ovest del battistero degli Ortodossi<sup>689</sup> (*Fig. 636*): i fiori sono per lo più bianchi, presentano petali frastagliati e richiamano quelli che trapuntano le volte blu indaco dei bracci nord e sud del mausoleo di Galla Placidia<sup>690</sup>. Tale motivo richiama diversi mosaici pavimentali del Vicino Oriente<sup>691</sup> e, in particolare, è confrontabile con quello di VI secolo della chiesa di S. Michele in Africisco<sup>692</sup>; a livello di schema compositivo sembra prefigurare il reticolato contenente volatili di diverse specie nella volta a botte del vestibolo della

---

<sup>681</sup> PASI 1996, p. 228, schede 56-57; FOURLAS 2012, pp. 250-252, figg. 441-444. Si riscontra una puntuale somiglianza con un motivo presente su una mattonella proveniente da Ctesifonte, con decorazione a stucco, conservata ai Musei di Stato di Berlino, risalente al VI secolo: GHIRSHMAN 1962, p. 189, fig. 232. Circa la presenza di motivi sasanidi nell'arte musiva ravennate, cfr. RIZZARDI 1991 e FARIOLI CAMPANATI 1992.

<sup>682</sup> *Décor I*, p. 135, tav. 84 d.

<sup>683</sup> Cfr. rispettivamente per la prima definizione BOVINI 1950, p. 40, per la seconda DEICHMANN 1974, p. 77.

<sup>684</sup> PASI 1996, scheda 71, pp. 221-222. Nel sottarco orientale l'alternanza cromatica tra il verde e l'azzurro è più evidente.

<sup>685</sup> EBANISTA 1999, p. 425; FOURLAS 2012, pp. 344-345.

<sup>686</sup> PAVAN 1985, pp. 379-380.

<sup>687</sup> FOURLAS 2012, p. 258, fig. 460-461.

<sup>688</sup> FARIOLI 1977, pp. 118-119.

<sup>689</sup> FOURLAS 2012, pp. 255-256, fig. 455.

<sup>690</sup> RIZZARDI 1991, pp. 369-370; PASI 1996, pp. 216-217.

<sup>691</sup> Per alcuni confronti si vedano LEVI 1971, II, tav. LXXI b, CII c, CXXXI b, d; OVADIAH 1987, tavv. C, CLXXI; PICCIRILLO 1989, p. 1719, fig. 16.

<sup>692</sup> FARIOLI CAMPANATI 2007, p. 184.

Cappella Arcivescovile<sup>693</sup>, ed anche lo schema decorativo delle clamidi di san Teodoro nel catino absidale della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano a Roma<sup>694</sup> (papa Felice IV, 526-530) e di san Vitale nell'omonima basilica ravennate<sup>695</sup>. In S. Apollinare in Classe, negli intradossi delle medesime finestre laterali compaiono altri *fiori stilizzati quadripetali all'interno di un reticolato* costituito da quadrati turchesi e rossi (Fig. 648) che richiama, nonostante la diversa cromia, il bordo dell'intradosso della finestra sud-occidentale nella Rotonda tessalonicese<sup>696</sup>.



Figura 648

Rimanendo in ambito vegetale, assai ricorrenti a Ravenna, con effetti decorativi di alto livello, sono i motivi dei *festoni*, già ampiamente utilizzati come motivi a sé, oppure impiegati come cornici degli *emblemata* nei mosaici pavimentali<sup>697</sup>.

A Ravenna, il festone più semplice è la *ghirlanda d'alloro*<sup>698</sup>. Nel battistero degli Ortodossi, nelle cornici nord-est, nord-ovest, sud-est e sud-ovest alla base della cupola, è costituita da foglie in diverse sfumature di verde, di azzurro e di giallo che si stagliano su uno sfondo blu scuro<sup>699</sup> e che, arricchite di piccole perle gialle, convergono al centro verso un clipeo contenente una croce latina (Fig. 615). Il medesimo motivo è presente negli intradossi degli archi est, ovest, nord e sud della zona inferiore

<sup>693</sup> RIZZARDI 2011, pp. 108-111, figg. 91-92.

<sup>694</sup> BRANDENBURG 2004, p. 230, fig. 140.

<sup>695</sup> PASI 1997, p. 218, scheda 452.

<sup>696</sup> FOURLAS 2012, p. 159, fig. 306; BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 56, fig. 16. Un simile reticolato è presente anche in un mosaico pavimentale a Pianabella (Ostia antica) risalente al I secolo: CARBONARA *et al.* 2000, p. 233, fig. 1.

<sup>697</sup> Si riscontrano, con o senza frutti, tra l'età severiana (II-III secolo) e la prima metà del V secolo, prevalentemente intorno a clipei con personificazioni delle stagioni in Africa settentrionale (Acholla, Cartagine, El Djem, Hippo Regius, Oued Glat, Sfax, Thuburbo Majus, Tabarka, Thysdrus, Thugga): PARRISH 1984, *passim* e BEN ABED-BEN KHADER 2002, figg. 17, 57, 85, 124, 126, 161, 176, 192-193, 209, 257, 268-271, 289, 301, 302-303. Il motivo del serto di alloro si attesta tra il II secolo e la metà del V anche ad Antiochia: LEVI 1971, *passim*; OVADIAH 1980, p. 165. E' presente inoltre in Italia presso la Villa Adriana di Tivoli del II sec. (DUNBABIN 1999, p. 68, fig. 69), presso la villa romana di Baccano del III sec. (BECATTI *et al.* 1970, pp. 58-70, tav. XIX), a Piazza Armerina (GENTILI 1999, p. 21, fig. 1; p. 26, fig. 4; p. 119, fig. 4), nella villa del Tullaro (SR) della prima metà del IV secolo (VOZA 1983, p. 7, fig. 2; p. 17, fig. 14) e nella villa romana di Desenzano, risalente alla metà del IV secolo (DUNBABIN 1999, p. 71, fig. 73). Non mancano attestazioni nemmeno in area iberica, ad esempio in Spagna, nella villa romana di Ramalete di IV-V secolo (BLAZQUEZ, MEZQUIRIZ 1985, tav. 39).

<sup>698</sup> *Décor I*, p. 141, tav. 89.

<sup>699</sup> Vale la pena segnalare che una simile ghirlanda d'alloro, con le medesime sfumature, è presente su un tessuto di lana databile al periodo compreso tra V e VII secolo, conservato al Museum of Fine Arts di Boston, dove funge da cornice ad una scena che vede protagonisti Dioniso e Pan: RUTSCHOWSCAYA 1990, p. 19.

dello stesso battistero, nella variante caratterizzata da una gemma stilizzata<sup>700</sup>, significativamente confrontabile, nonostante la diversa cromia, con il festone che orna il sottarco della finestra della nicchia mosaicata del battistero di Albenga, recante una pietra preziosa allo zenit<sup>701</sup>. E' caratterizzato da tonalità simili a quelle impiegate nel battistero degli Ortodossi il serto che orna la finestra sud-occidentale del sacello di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano<sup>702</sup>.

Nel battistero degli Arianzi un altro semplice serto circonda il medaglione centrale della cupola (Fig. 649) e sembra idealmente ricollegarsi alle corone portate sulle mani velate da tutti gli apostoli, tranne i *principes* Pietro e Paolo: rispetto ai serti del più antico battistero, tuttavia, le foglie appaiono più rade e sono rese a tessere gialle e bianche, che spiccano su una fascia di colore rosso, racchiusa da



Figura 649



Figura 650

entrambe le parti da un filare di tessere bianche e da due bordi più spessi azzurro e blu, tonalità che richiamano quelle delle acque trasparenti nelle quali è immerso Cristo nella scena di battesimo. Ricorre, inoltre, sia in S. Vitale, dove è reso attraverso diverse gradazioni di verde, nell'intradosso delle finestre centrali delle trifore dell'arco trionfale<sup>703</sup> e del catino absidale, in corrispondenza assiale con il soprastante Cristo *cosmocrator* (Fig. 608 - 625), sia in S. Agata, nelle due finestre laterali dell'abside<sup>704</sup> (Fig. 650).

Evidentemente più ricca e complessa rispetto ai motivi precedenti appare la lussureggiante *ghirlanda di frutti e foglie* che orna il sottarco della volta del braccio nord del mausoleo di Galla Placidia<sup>705</sup> (Fig. 651), che sembra richiamare l'“ambientazione

<sup>700</sup> L'accostamento di alloro e gemme si riscontra in Siria, in particolare nella cornice che circonda il celebre mosaico di Socrate e dei saggi al Museo di Apamea, risalente al terzo quarto del IV sec. (BALTJ 1977, p. 78); è presente anche in una villa romana del IV secolo ad Arroniz in Spagna (BLAZQUEZ, MEZQUIRIZ 1985, tav. 14). Per il motivo impiegato nel battistero degli Ortodossi a Ravenna, si veda in particolare FOURLAS 2012, pp. 257-258, figg. 462-466. E' doveroso precisare che i mosaici alla base della cupola subirono notevoli restauri da Kibel tra il 1854 e il 1861, così come quelli della zona inferiore, sui quali intervennero successivamente anche Zampiga e Azzaroni: RICCI 1932, tavv. X-XIII.

<sup>701</sup> MARCENARO 1993, p. 130, fig. 83; MARCENARO 1996, p. 60, fig. 4; FOURLAS 2012, pp. 303-304, fig. 564.

<sup>702</sup> FOURLAS 2012, p. 299, fig. 599.

<sup>703</sup> FOURLAS 2012, fig. 495.

<sup>704</sup> PASI 1983, pp. 69, fig. 5.

<sup>705</sup> PASI 1996, p. 217, scheda 28; FOURLAS 2012, pp. 247-248, figg. 428-430, 432-433.





Figura 651

bucolica” della lunetta del Buon Pastore<sup>706</sup>. Essa si diparte da due aurei cesti viminei che lasciano trasparire il verde delle foglie, collocati su un supporto che conferisce l’illusione di un prato alle estremità dell’arco, stagliandosi su un insolito fondo di tessere bianche e grigio chiaro, profilato ai bordi da una sottile linea verde smeraldo. Questo accorgimento redazionale, per altro raro a Ravenna, fa risaltare il soggetto e propone una visuale prospettica su più piani. La ghirlanda, quasi del tutto originale<sup>707</sup>, è interrotta e impreziosita allo *zenit* da un clipeo blu contenente un’aurea croce latina ad estremità patenti<sup>708</sup> e, a differenza del serto di alloro precedentemente considerato, è caratterizzata da uno schema compositivo eterogeneo, essendo suddivisa in otto aree: a partire da ovest, su una base di foglie in tonalità chiare e scure di verde e di blu, si susseguono frutti sferici di colore chiaro (melagrane o mele), melagrane aperte di colore più scuro, foglie di vite e grappoli d’uva, altri frutti come quelli del primo settore, ma più piccoli; a seguire, dopo il clipeo con la croce, si distinguono frutti piriformi, piccoli fiori, frutti somiglianti a nespole, e fichi scuri, alcuni dei quali aperti.

Tale festone carpoforo, collegabile a quello del già citato mosaico pavimentale di Otricoli<sup>709</sup>, in ambito italico è assimilabile soprattutto a quelli attestati in edifici di culto di Roma: al di sotto delle absidi delle scene di *Traditio Legis* e *Traditio Clavium* del mausoleo di Costantina<sup>710</sup>, nella volta della cappella di S. Giovanni Evangelista presso il battistero Lateranense<sup>711</sup>, e negli intradossi rispettivamente dell’arco trionfale della perduta chiesa di S. Andrea Cata Barbara<sup>712</sup>, risalente al papato di Simplicio (468-483), della basilica dei Ss. Cosma e Damiano, oggi visibile solo in parte<sup>713</sup>,

<sup>706</sup> ANGIOLINI MARTINELLI 1996, pp. 153-154.

<sup>707</sup> Come evidenziò Ricci, sono presenti solo piccoli interventi di restauro effettuati da Felice Kibel nel 1869-1872: RICCI 1930, tav. IX.

<sup>708</sup> BOVINI 1950, p. 35.

<sup>709</sup> NOGARA 1910, tavv. XXXIX e XLVI; RICCI 1914, p. 172.

<sup>710</sup> MATTHIAE 1967, pp. 35-41, tavv. 27-28; PIAZZA 2006, p. 81, fig. 32, p. 85, fig. 36. Sebbene tali ghirlande siano state notevolmente restaurate, i brani musivi autentici rivelano un’esecuzione di alto livello.

<sup>711</sup> PENNESI 2006, p. 425.

<sup>712</sup> FOURLAS 2012, p. 310, fig. 568 e ivi bibliografia.

<sup>713</sup> TADDEI 2002, pp. 1770-1771.

della basilica di S. Lorenzo fuori le mura<sup>714</sup> e della successiva chiesa di S. Agnese (papa Onorio, 625-638)<sup>715</sup>. Tra i motivi citati in ambito romano, il confronto più puntuale si può istituire con l'intradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Lorenzo fuori le mura, poiché sembra ricalcare la medesima partitura del festone placidiano in otto aree.

Ghirlande simili si riscontrano anche in Campania, nel battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli, dove festoni fuoriuscenti da classici *kantharoi*, figurativamente ricchi e di alto livello esecutivo, scandiscono le scene musive della cupola<sup>716</sup>, e nel sacello di S. Matrona presso S. Prisco a S. Maria Capua Vetere: qui entrambi i sottarchi delle lunette settentrionale e meridionale sono ornati da un folto festone di foglie e frutta che nasce e termina proprio in due cesti viminei, e che presenta una resa molto simile a quella del motivo ravennate<sup>717</sup>. La varietà della ghirlanda placidiana consente di fare un parallelismo anche con Milano, ossia con la cupola del sacello di S. Vittore in Ciel d'Oro<sup>718</sup>. In Oriente, infine, trova un elegante e prezioso antecedente nella ghirlanda di ispirazione classica che funge da cornice centrale del medaglione centrale della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco<sup>719</sup>, e che costituì verosimilmente un modello per i successivi sottarchi della Panagia Acheiropoietos<sup>720</sup> e della basilica di S. Demetrio<sup>721</sup>, decorati con simili festoni. Confrontando questi ultimi con il festone carpofofo placidiano, si nota che la ghirlanda ravennate è caratterizzata da una ricercata precisione disegnativa data dal grosso contorno, ma è priva dei teneri accordi cromatici tipicamente ellenistici dei mosaici della basilica tessalonicese: la rigidità del festone del mausoleo di Galla Placidia lo avvicina invece a quello di poco posteriore del Battistero Lateranense, già menzionato.

E' verosimile che al ricco festone del mausoleo di Galla Placidia si siano ispirati nel secolo successivo i *magistri musivarii* di S. Vitale, per la realizzazione delle analoghe rigogliose ghirlande che corrono

---

<sup>714</sup> MATTHIAE 1967, p. 161; BOVINI 1971, p. 273, ma soprattutto TADDEI 2002, pp. 1763-1788, il quale svolge un dettagliato esame della ghirlanda di epoca pelagiana (578-590) che pone a confronto con esempi precedenti e coevi, e di cui evidenzia la permanenza del motivo anche nel secolo successivo.

<sup>715</sup> BRANDENBURG 2004, p. 244, fig. 151.

<sup>716</sup> PARiset 1970, pp. 1-13; BISCONTI 1997, pp. 733-746; HERNANDEZ 2004, pp. 213-227; FERRI 2013, p. 17 ss.

<sup>717</sup> FARIOLI 1967, p. 278, fig. 4.

<sup>718</sup> WILPERT, SCHUMACHER 1976, tav. 77. La ghirlanda di S. Vittore si può assimilare a quella contenente l'Agnello mistico al centro della volta della cappella di S. Giovanni Evangelista presso il Battistero Lateranense a Roma, per la presenza di prodotti simbolici delle quattro stagioni dell'anno (tralci di vite, spighe di grano, gigli e rose, ramoscelli d'ulivo), il cui susseguirsi allude alla resurrezione, in base al concetto espresso da Tertulliano (*Totus igitur hic ordo revolubilis rerum testatio est resurrectionis mortuorum*: De resurrectione carnis, 12); tale corona, che sembra fungere da clipeo, ha un valore trionfale, in quanto è avvinta in basso da nastri e in alto è ornata da una grossa gemma ovale che serve a mettere meglio in risalto il busto del personaggio: BOVINI 1970-3, p. 149.

<sup>719</sup> BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 113, fig. 72; FOURLAS 2012, p. 161, fig. 327; TADDEI 2012, p. 158.

<sup>720</sup> FOURLAS 2012, pp. 72-73, figg. 185-190; pp. 75-77, figg. 198 e 204; pp. 81-82, figg. 221-224; TADDEI 2012, pp. 158-160, fig. 14.

<sup>721</sup> Si tratta delle decorazioni musive degli intradossi delle arcate sesta e ottava del "piccolo colonnato nord" della basilica, andate distrutte in occasione dell'incendio del 1917, ma documentate dai disegni di W.S. George: TADDEI 2012, pp. 154-155, figg. 2-3.

lungo gli pseudocostoloni della volta del presbiterio e che convergono allo zenit, con la funzione di circondare il clipeo contenente l'*Agnus Dei*<sup>722</sup> (Fig. 612): tali ghirlande, caratterizzate da senso ritmico rigorosamente geometrico<sup>723</sup>, digradano verso l'alto, in base ad un espediente tecnico raffinato finalizzato a sottolineare la concavità dello spazio decorato e a far convergere lo sguardo verso il punto di maggior importanza della volta a crociera, accorgimento impiegato ugualmente anche nella cupola del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli e nella cappella di S. Giovanni Evangelista presso il Battistero Lateranense a Roma<sup>724</sup>.

I festoni emergono da sgargianti pavoni su globi turchini poggianti alla base dei pennacchi su quattro piedistalli costituiti da uno stelo centrale dal quale si dipartono piccole foglie ed una coppia di delfini stilizzati con le code cinte da un cerchio (Fig. 612), del tutto simili a quelli che incorniciano i clipei di Cristo, degli Apostoli e dei santi Gervasio e Protasio nell'arcone di accesso al presbiterio nella stessa basilica<sup>725</sup>.

Anche nella Cappella Arcivescovile, negli spicchi lunati di raccordo tra gli archi e le vele della volta, a sud-est e a nord-ovest, un candido agnello con il capo nimbo d'oro si accompagna a girali vegetali sostenuti da due colombe; nello spicchio lunato di nord-est, su uno sfondo blu scuro è riproposto il motivo di due bianche colombe profilate in grigio scuro, appoggiate su rami carichi di foglie di varie tonalità di verde e di frutti tondeggianti, verosimilmente melagrane. Dietro a ciascuna colomba spiccano due pappagallini: uno verde chiaro con *pativ* rosso scarlatto ed un altro bianco, con l'ala azzurro chiaro; al centro si colloca un clipeo con bordo aureo contenente il monogramma del committente, ossia Pietro II. Nell'opposto spicchio lunato di sud-ovest, al posto delle colombe sono presenti due variopinti pavoni<sup>726</sup> (Fig. 652).



Figura 652

<sup>722</sup> VERNIA 2004, pp. 496-497.

<sup>723</sup> FARIOLI 1967, p. 278, nota 15.

<sup>724</sup> BRANDT, GUIDOBALDI 2008, p. 270.

<sup>725</sup> Interessante è il puntuale parallelismo che si può istituire tra i delfini di S. Vitale e quelli presenti nel pavimento musivo della palestra di nord-ovest delle Terme di Caracalla, del III secolo (FABBRINI 1983, p. 55, fig. 4), ma soprattutto quelli di un mosaico pavimentale di IV secolo conservato presso il Museo di Cartagine: BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 60.

<sup>726</sup> Gli spicchi lunati in questione presentano ritocchi in pittura eseguiti tra il 1914 e il 1916: RICCI 1934, p. 32, tav. XLI; OTTOLENGHI 1957, p. 16.



Abbondante a Ravenna è poi l'impiego di *girali d'acanto* e di *tralci di vite*, con o senza l'inclusione di animali a scopo simbolico o decorativo. Nel mausoleo di Galla Placidia, nell'intersezione dei quattro bracci della volta, alla base degli archi, è collocato un cespo d'acanto reso a tessere di colore oro, arancio, bianco e verde, da cui si dipartono sinuosi tralci di vite dorati con foglie e grappoli d'uva aurei, arancio e rossi (Fig. 630): il motivo appare come una variante dei tralci vitinei a spirale che occupano le volte dei bracci est e ovest, chiara esaltazione del Cristo-vite del Vangelo di Giovanni (Gv. 15, 1), e richiama i coevi racemi di vite che campiscono le vele della volta della cappella di S. Matrona a S. Prisco; l'acanto, invece, impiegato diffusamente anche in ambito scultoreo, è ricollegabile alla funzione funeraria del prezioso sacello<sup>727</sup>.

Girali d'acanto si stagliano su sfondo blu pure nel sottarco della lunetta nord est, al di sopra della calotta dell'abside nella Cappella Arcivescovile, a circondare il monogramma aureo del vescovo Pietro II<sup>728</sup>; in S. Vitale, al di sopra dell'arco di accesso al presbiterio, alla sommità è collocato un cespo di acanto da cui si dipartono girali contenenti grappoli d'uva e foglie di vite dorate<sup>729</sup>. Un'interessante variante di tale motivo su cui vale la pena soffermarsi è costituita dal *tralcio d'acanto spiraliforme* su fondo bianco, i cui racemi sono caratterizzati da foglie allungate e schematizzate che descrivono campi circolari all'interno dei quali sono compresi frutti (Fig. 653): già riscontrabile nel nord Africa tra IV e V secolo<sup>730</sup>, e impiegato ad incorniciare totalmente i pavimenti dell'ambulacro in S. Vitale, è utilizzato come bordo dell'intero arco trionfale di S. Apollinare in Classe, e si ritrova del tutto simile anche dal punto di vista materico nella basilica Eufrasiana di Parenzo, nell'abside della navata nord<sup>731</sup> e sulla facciata. Tale motivo, presente anche in ambito tessile<sup>732</sup> e

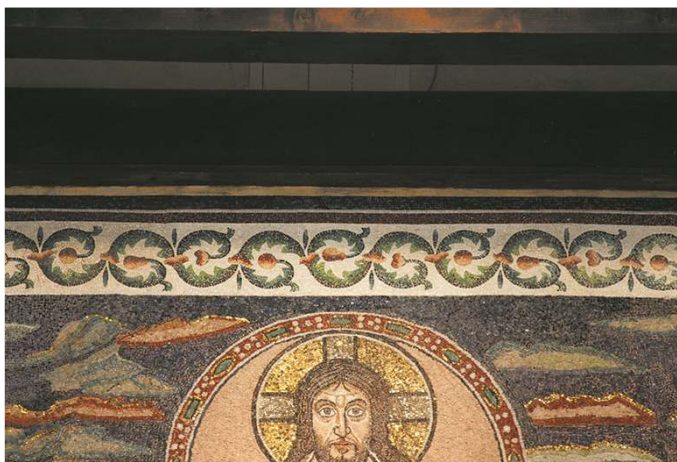


Figura 653

<sup>727</sup> PASI 1996, p. 235.

<sup>728</sup> Anche in questo caso, come per altre parti della decorazione musiva della Cappella Arcivescovile, si tratta di pittura ad imitazione di tessere musive, realizzata da Giuseppe Gerola e dai suoi successori tra il 1911 e il 1930: RICCI 1934, p. 18.

<sup>729</sup> RICCI 1935-1, tav. XLIX.

<sup>730</sup> PARRISH 1984, pp. 111-116, tavv. XV-XVIII: mosaico del *dominus Julius* (Museo del Bardo di Tunisi), mosaico dei mesi e delle stagioni (British Museum di Londra); BEN ABED-BEN KHADER 2002, fig. 154: mosaico raffigurante il sacrificio di una gru a Diana e ad Apollo, proveniente da Cartagine.

<sup>731</sup> Lo sfondo è costituito da marmo bianco microcristallino: MUSCOLINO *et al.* 2008, p. 111, figg. 37-38.

<sup>732</sup> RUTSCHOWSCAYA 1990, pp. 28-29.

in diversi mosaici pavimentali della Tunisia e di Israele<sup>733</sup>, si riconosce pure nei pennacchi della cupoletta della chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello.

Oltre ai tralci di acanto e di vite, a Ravenna si riscontrano anche quelli di edera: essi, di colore verde chiaro, avvolgono con un effetto bidimensionale il fusto delle colonne con capitelli corinzi, con la funzione di suggerire un finto sostegno, alla base degli intradossi delle finestre del catino absidale di S. Apollinare in Classe<sup>734</sup> (Fig. 654).

Originale e di gusto raffinato è poi la *candelabra vegetale* ricca di uccelli che corre lungo l'intradosso dell'arco trionfale della stessa basilica di S. Apollinare in Classe<sup>735</sup>: su uno sfondo dorato si stagliano

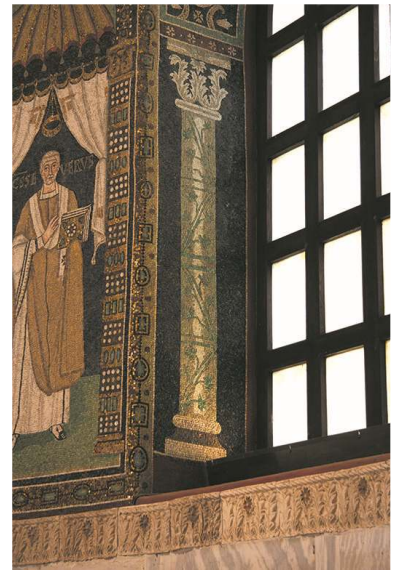


Figura 654

novi elementi vegetali stilizzati di varie tonalità di verde, convergenti verso un *kantharos* ricolmo di frutta, in corrispondenza assiale con la mano divina che appare alla sommità del catino absidale. Tali elementi sono costituiti da un fusto rettangolare da cui si dipartono foglie stilizzate e volute sulle quali poggiano due volatili che si fronteggiano<sup>736</sup> (Fig. 623); in cima ad ogni elemento è collocato alternativamente un rombo, oppure un *kantharos*. L'origine di questo elegante motivo vegetale, tra l'altro eseguito a stucco nella stessa basilica<sup>737</sup>, è da riconoscere verosimilmente in ambito scultoreo, in particolare nei complessi ornamenti presenti sui capitelli dei pilastri rinvenuti in S. Polieucto a Costantinopoli di epoca protogiustiniana<sup>738</sup>, ed è presente anche su un tessuto di lana e lino di V-VI secolo, proveniente dall'Egitto, ora conservato ai Musei di Stato di Berlino<sup>739</sup>.

Considerando lo schema compositivo, la candelabra vegetale di S. Apollinare in Classe sembra fare eco a quella con colombe con drappo tra le zampe in S. Michele in Africisco<sup>740</sup> (Fig. 655), e a quella

<sup>733</sup> Significativi gli esempi di Tabarka (DUNBABIN 1978, tav. XLIV-XLV) e di El Djem, dove, al posto dei frutti sono collocati corpi di animali in movimento (BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1996, p. 40, fig. 15); notevole è inoltre il motivo che incornicia un mosaico pavimentale geometrico a Betlemme nella chiesa della Natività: OVADIAH 1987, tav. XVI.

<sup>734</sup> Colonne in marmo simili, decorate con edera rampicante, sono in opera nel baldacchino di papa Giovanni II, nella basilica di S. Clemente a Roma: FARIOLI CAMPANATI 1982, p. 181, 184 fig. 93; BRANDENBURG 2004, p. 145, figg. 71a e 71b. Fusti di colonna ornati da tralci vegetali si riscontrano anche su un tessuto di lino a lana del IV secolo, conservato alla Fondation Abegg di Berne (Riggisberg), nella rappresentazione di una processione dionisiaca: RUTSCHOWSCAYA 1990, pp. 84-85.

<sup>735</sup> PELÀ 1970, pp. 27-28; RIZZARDI 1991, pp. 374-375. La decorazione dell'intradosso è in parte originale del 536-549 e in parte restaurata dallo Zampiga e dal Merlini nel 1907-1911: RICCI 1935-2, pp. 10-11.

<sup>736</sup> Ipotesi di identificazione dei volatili sono state avanzate abbastanza recentemente da Ortali (ORTALI 1997, pp. 81-82) e ancor prima da Kurth, il quale, a destra del *kantharos* centrale, ha riconosciuto una fenice con il capo nimbato di oro e rosso: KURTH 1912, pp. 208-209.

<sup>737</sup> BRACCI PINZA 1970, p. 165, fig. 6.

<sup>738</sup> PASQUINI VECCHI 1999, p. 127, tav. IX, fig. 27. Notevole è pure l'analogia con un frammento gipseo sasanide proveniente da Ma'ārid: KRÖGER 1982, fig. 55, tav. 39/3.

<sup>739</sup> VOLBACH 1966, p. 84, fig. 36.

<sup>740</sup> ANDREESCU TREADGOLD 2007, p. 113 ss., tav. 2; FOURLAS 2012, pp. 269-271, figg. 490-492.



Figura 655

su sfondo aureo, costituita da due serie di sette cornucopie intrecciate e uccelli convergenti al centro verso il glorioso *Chrismon* gemmato e clipeato nell'intradosso dell'arco trionfale di S. Vitale, perfettamente simmetriche ed equilibrate<sup>741</sup> (Fig. 625): dall'incrocio delle cornucopie verdi e blu, spuntano varie specie di fiori su cui poggiano diversi volatili dal piumaggio sfumato, tra i quali si distinguono alla sommità dell'arco, vicino al *Chrismon*, due aquile con ali spiegate e con la testa rivolta verso il clipeo, evidente retaggio dell'iconografia imperiale; ai lati sono posizionate rosette bianche e rosse, crucisegnate di verde<sup>742</sup>, simili a quelle raffigurate a Salonico in alcuni sottarchi della Panagia Acheiropoietos<sup>743</sup> e nell'intradosso della finestra settentrionale alla base della cupola della Rotonda di S.

Giorgio<sup>744</sup>.

E' significativo notare che lo stesso intreccio di cornucopie è presente anche nella coeva Basilica Eufrasiana di Parenzo, in particolare nello stucco che orna il sesto sottarco della parete settentrionale<sup>745</sup>; inoltre, segue il profilo della parte inferiore del catino absidale della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano a Roma<sup>746</sup>.

Ancora in S. Apollinare in Classe, appare inoltre inconsueto il motivo impiegato come cornice decorativa nel catino absidale sopra le finestre: si tratta di *piccoli dardi a losanga alternati a campanule dorate e argentate*, interpretati suggestivamente come un'iterazione della lettera A, iniziale del santo eponimo<sup>747</sup> (Fig. 613). Non trova, infine, riscontri puntuali in altre cornici il *motivo di palme abbinato a croci* nell'intradosso dell'absidiola nord-occidentale del battistero degli Ortodossi, in gran parte rifatto da Felice Kibel tra il 1861 e il 1862<sup>748</sup>: su sfondo aureo si stagliano quattro alte palme (due per parte) con frutti rossi e foglie verde smeraldo che convergono al centro verso due grandi croci di colore blu scuro (Fig. 636). La tipologia di tali palme, dattilifere, con esile fusto e con foglie alte e sottili, richiama quelle che affiancano Cristo assiso sul globo nella scena di *traditio clavium* nell'absidiola settentrionale del mausoleo di Costantina a Roma<sup>749</sup>.

<sup>741</sup> RIZZARDI 1991, p. 375; FOURLAS 2012, pp. 280-282, figg. 509-514. Tale fregio è frutto di un restauro errato risalente al 1904: le colombe originariamente erano dodici e rivolte all'interno, anziché dieci e rivolte verso l'esterno (GRAMENTIERI 1995, p. 92).

<sup>742</sup> PASI 1997, scheda 459, p. 219; ORTALI 1997, p. 27, 57-59.

<sup>743</sup> FOURLAS 2012, pp. 62-63, figg. 142-147.

<sup>744</sup> FOURLAS 2012, figg. 336-338; BAKIRTZIS *et al.* 2012, p. 56.

<sup>745</sup> PRELOG 2004, p. 44, fig. 17.

<sup>746</sup> BRANDENBURG 2004, p. 223, fig. 134; FOURLAS 2012, fig. 508.

<sup>747</sup> MAZZOTTI 1954, p. 167; PELÀ 1970, p. 28; CORTESI 1980, p. 58; RIZZARDI 1985, p. 420.

<sup>748</sup> RICCI 1932, p. 32; FOURLAS 2012, p. 256, fig. 456-457.

<sup>749</sup> PIAZZA 2006, p. 81, fig. 36.



## CONSIDERAZIONI GENERALI

MOTIVI GEOMETRICI	Mausoleo di Galla Placidia (425-450)	Battistero degli Ortodossi (458-473)	Battistero degli Ariani (493-526)	Basilica di S. Apollinare Nuovo (493-526)	Cappella Arcivescovile (494-519)	Basilica di S. Michele in Afrisco (545)	Basilica di S. Vitale (530-547)	Basilica di S. Apollinare in Classe (549;673-679)	Basilica di S. Agata Maggiore (557-570)
Doppio meandro a giro di svastiche	✓								
Meandro a doppia "tau"	✓						✓		
Doppio meandro prospettico di svastiche con quadrati	✓								
Greca semplice				✓					
Coppia di onde correnti	✓								
Meandro semplice con rombi/diamanti		✓		✓			✓	✓	
Tre sinusoidi		✓							
Cerchi aurei con gigliati, fiori e/o rombi				✓	✓				✓
Denti di sega							✓	✓	
Parallelogrammi adiacenti a spina di pesce	✓						✓	✓	
Cordone iridato							✓		
Onda	✓				✓		✓	✓	
Nastro ondulato bicolore	✓	✓		✓	✓		✓		
Coppia di nastri ondulati					✓				
Volute		✓		✓			✓		✓
Ovoli intercalati a lancette		✓					✓		
Squame sovrapposte							✓		
Fascia ingemmata			✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Mezze lune				✓					
Rombi accostati							✓		
Cornice ondulata con rosette quadripetale							✓	✓	
Treccia a due capi				✓					
Mezze lune stilizzate con elementi floreali								✓	

Tabella 1

MOTIVI FITOMORFI	Mausoleo di Galla Placidia (425-450)	Battistero degli Ortodossi (458-473)	Battistero degli Arian (493-526)	Basilica di S. Apollinare Nuovo (493-526)	Cappella Arcivescovile (494-519)	Basilica di S. Michele in Afrisco (545)	Basilica di S. Vitale (530-547)	Basilica di S. Apollinare in Classe (549;673-679)	Basilica di S. Agata Maggiore (557-570)
Tralci dorati con fiori lanceolati	✓								
Boccioli trifidi	✓	✓							
Fiori stilizzati all'interno di un reticolato		✓						✓	
Serto di alloro		✓	✓				✓		
Ghirlanda di frutti e foglie	✓						✓		
Ghirlande con volatili					✓	✓			
Girali d'acanto, di vite, d'edera	✓				✓			✓	
Candelabra vegetale con uccelli							✓	✓	
Dardi a losanga con campanule dorate e argentate								✓	
Palme e croci		✓							

Tabella 2

La visione d'insieme dei dati raccolti sulle cornici decorative geometriche e fitomorfe dei mosaici parietali ravennati compresi tra V e VI secolo (*Tab. 1 - 2*) e i numerosi confronti istituiti con precedenti e coevi motivi presenti in altri centri nel corso della trattazione, offre spunti di riflessione per alcune considerazioni finali relative alla cronologia, al campionario iconografico e alla cultura musiva ravennate nel contesto artistico mediterraneo. E' ovvio, ma va tuttavia precisato, che le conclusioni che si possono trarre sono giocoforza limitate alle decorazioni musive esistenti e non possono purtroppo tenere conto dei numerosi mosaici scomparsi, per i quali siamo in grado di ricostruire soltanto a grandi linee, attraverso le fonti storiche, i programmi iconografici, ma non i dettagli dell'apparato ornamentale.

Nello specifico, in entrambi i secoli presi in considerazione, rispetto alla cornici vegetali, appare evidente la netta preferenza di quelle squisitamente geometriche che, peraltro, manifestano una notevole eterogeneità; in particolare, i motivi caratterizzati da una maggiore varietà sono quelli appartenenti alla tipologia del meandro, impiegati di preferenza nei sottarchi. Di questi, si è visto che tre sono attestati esclusivamente in epoca placidiana, salvo quello "a doppia tau" che è stato ripreso a pittura in S. Vitale, sebbene, come è stato puntualizzato, siano state poste fondate riserve sulla sua autenticità; significativo è soprattutto il doppio meandro a giro di svastiche, verosimilmente

discendente dalla complessa e preziosa decorazione musiva della Rotonda di S. Giorgio di Salonicco. Un altro meandro, la greca semplice, ricorre solamente in epoca teodericiana, mentre i restanti due, ossia i meandri semplici con rosette e diamanti negli spazi di risulta, sono stati ricalcati verosimilmente dai mosaici pavimentali in epoca giustiniana, sia in S. Vitale che in S. Apollinare in Classe, basiliche le cui decorazioni musive devono a loro volta indubbiamente aver influito sul lavoro delle maestranze che operarono nella Basilica Eufrasiana di Porenzane.

Diverse, come si è cercato di mettere in evidenza, sono le cornici che hanno avuto fortuna e lunga continuità d'uso, riprese e rielaborate nel corso dei secoli. *In primis*, è probabile che i parallelogrammi adiacenti impiegati nel mausoleo di Galla Placidia, presenti già sia a Salonicco che a Roma, abbiano costituito una fonte di ispirazione per le maestranze che nel secolo successivo operarono in S. Vitale e in S. Apollinare in Classe. Anche il motivo ad onda, ampiamente diffuso in ambito pavimentale in tutto il bacino del Mediterraneo, a Ravenna si riscontra dall'epoca placidiana a quella giustiniana, caratterizzato da una sempre maggiore complessità. I bersagli a quattro quadranti, denominati anche borchie, già adoperati ancora una volta in ambito tessalonicense e romano, a Ravenna trovano il loro primo impiego nella Cappella Arcivescovile e vengono poi variamente utilizzati in S. Vitale. Il nastro ondulado, che consente di porre significativamente in collegamento Ravenna a Roma e a Milano, è impiegato in tutte e tre le epoche di riferimento, seppure reso con colori differenti e doppio (come nel caso di S. Vitale), di preferenza nei sottarchi. Allo stesso modo, le volute, diffuse sia in Oriente, ossia a Salonicco, che in Occidente, e cioè in Campania e a Roma, a Ravenna persistono nell'arco di due secoli in diverse varianti, così come gli ovoli intercalati a lancette nel battistero degli Ortodossi che vengono poi riprodotti in S. Vitale. Infine, il motivo della fascia ingemmata, che in ambito parietale ha goduto di grande fortuna in tutto il bacino del Mediterraneo fin dal IV secolo, con la precipua funzione di intelaiatura, a Ravenna si riscontra in ben sei monumenti, ma limitatamente all'epoca teodericiana e giustiniana.

Altri motivi si collocano soltanto in un periodo circoscritto: è il caso dei denti di sega, diffusissimi in ambito pavimentale sia in Oriente che in Occidente, ma utilizzati esclusivamente in epoca giustiniana in S. Vitale e in S. Apollinare in Classe, e nello stesso periodo anche in S. Demetrio a Salonicco; lo stesso si può affermare sia per il cordone iridato in S. Vitale, presente dapprima nella Rotonda di S. Giorgio e successivamente nei mosaici di S. Maria della Croce a Casaranello, sia per la cornice ondulata con rosette quadripetale inscritte che si attesta esclusivamente in età giustiniana. Inoltre, è interessante notare che il partito decorativo costituito da un'alternanza di cerchi e rombi, impiegato in età teodericiana sia in S. Apollinare Nuovo che nella coeva Cappella Arcivescovile, può essere un indizio del fatto che verosimilmente le medesime maestranze operarono per committenti



diversi, ossia ariani e cattolici, ipotesi peraltro rafforzata dalle analogie fra i molteplici volti di Cristo ritratti all'interno dei due edifici di culto.

Due cornici geometriche si attestano a Ravenna come esemplari unici, ma rivelano significative tangenze con altri centri: si pensi, come abbiamo già visto, al motivo della doppia onda corrente utilizzato nel mausoleo di Galla Placidia che trova un coevo riscontro a Roma, nella basilica di S. Sabina, così come all'intreccio di tre sinusoidi, presente soltanto nel battistero degli Ortodossi e collegabile anch'esso a Roma, ma pure a Milano, in quanto presente in S. Aquilino; in questo ambito possiamo considerare anche la coppia di nastri con rosette iscritte impiegata nella Cappella Arcivescovile, che cronologicamente precorre quella presente nella basilica Eufrasiana di Parenzo, e il motivo a squame sovrapposte in S. Vitale, che si collega a Casaranello e a Salonicco, seppure in quest'ultimo caso nella variante con le piume di pavone.

Rilevanti, in quanto testimoni dell'abilità e dell'originalità delle maestranze locali che operarono nei secoli di massimo splendore della città adriatica, sono i veri e propri casi di *unicum*. Si tratta di cornici riscontrabili solamente a Ravenna: è il caso del motivo dei semicerchi che scandisce la partitura musiva dei registri superiore e mediano in S. Apollinare Nuovo, dei nastri alternati ad elementi cruciformi nell'arcone di accesso al presbiterio, dei rombi accostati al di sopra del corteo di Giustiniano in S. Vitale e delle mezze lune stilizzate alternate ad elementi floreali in S. Apollinare in Classe.

Analogamente ai partiti decorativi geometrici, anche in relazione alle cornici vegetali è possibile riscontrare motivi che si pongono sulla lunga scia della tradizione classica: il serto di alloro, assai diffuso, come si è visto, in ambito pavimentale, e attestato anche ad Albenga e a Milano, a Ravenna manifesta un notevole successo, in quanto persiste sia nel V che nel VI secolo, secondo diverse declinazioni cromatiche. La medesima continuità d'uso da un secolo a quello successivo riguarda pure le ghirlande di foglie e frutti, sebbene utilizzate solamente in due monumenti, ovvero nel mausoleo di Galla Placidia e nella basilica di S. Vitale: tale motivo, di gusto ellenistico, è confrontabile con simili mosaici parietali di altri centri quali Roma, Milano, Napoli e dintorni; il suo impiego nel parietale sembra avere radici ancora una volta a Salonicco, e in particolare nella Rotonda di S. Giorgio. La relazione tra Ravenna e Salonicco è ribadita anche dai fiori stilizzati iscritti in un reticolato, impiegati prima nel battistero degli Ortodossi e successivamente in S. Apollinare in Classe. Anche per quanto riguarda i motivi fitomorfi, ne riscontriamo alcuni impiegati in periodi limitati: è il caso, fra il primo e il terzo quarto del V secolo, dei boccioli trifidi nel mausoleo di Galla Placidia e nel battistero degli Ortodossi, che consentono, in base alle attestazioni superstiti, di collegare Ravenna in particolare all'ambito campano e specificamente ai lacerti musivi dell'edicola mosaicata della basilica di S. Felice a Nola-Cimitile; inoltre, sono databili alla prima metà del VI secolo le ghirlande

con volatili nella Cappella Arcivescovile e in S. Michele in Africisco, e le candelabre vegetali popolate di uccelli in S. Apollinare in Classe e in S. Vitale: come è già stato sottolineato, le cornucopie intrecciate presenti nell'intradosso dell'arco trionfale di quest'ultima basilica, fanno ipotizzare un legame con Roma e, in particolare, con la decorazione musiva della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, intrapresa pochi anni prima rispetto a quella di S. Vitale.

Tra i motivi fitomorfi risultano prettamente ravennati i tralci dorati con fiori lanceolati nel mausoleo di Galla Placidia e le palme dattilifere abbinata a croci nel battistero degli Ortodossi, da annoverare tra i decori più antichi, così come i piccoli dardi alternati a campanule dorate argentate e le colonne avvolte dall'edera, che spiccano per la loro unicità nella ricca decorazione del catino absidale di S. Apollinare in Classe.

In generale, si può concludere che gran parte delle cornici geometriche e vegetali prese in considerazione faccia parte di un repertorio iconografico ormai consolidato, costituito quindi da motivi che spesso non conoscono limiti di tempo né di spazio e che testimoniano, nell'ambito della *koinè* mediterranea, la forte impronta della tradizione classica e un fitto rapporto di trasmissione di modelli impiegati dapprima in ambito pavimentale e in seguito anche nel parietale. In base ai confronti tra i motivi attestati a Ravenna e quelli simili riscontrabili nei grandi centri dell'impero d'Occidente e d'Oriente, si può affermare che la città adriatica accolse frequentemente e con entusiasmo le lezioni dei precedenti cicli musivi.

E' verosimile che, contestualmente al trasferimento della capitale dell'impero romano d'Occidente da Milano a Ravenna, nel 402, su decisione dell'imperatore Onorio che volle fare della città adriatica una seconda *Mediolanum*, per la sua posizione geograficamente strategica, si sia verificato uno spostamento di maestranze, o quanto meno una trasmissione di competenze e di matrici iconografiche, per la costruzione e la decorazione dei nuovi edifici di culto ravennati, degni del rango imperiale appena acquisito.

Inoltre, non trascurabili, anzi significative, per l'individuazione di un comune orizzonte iconografico e della dinamica circolazione di modelli simili, a mio avviso risultano pure le analogie con altri centri italici, quali Napoli e Roma che, seppure messa in ombra da Costantinopoli, continuò ad essere culturalmente tenuta in grande considerazione prima dalla dinastia valentiniano-teodosiana e in seguito da Teoderico.

Se, a differenza di ciò che concerne le evidenze architettoniche e scultoree, risulta purtroppo difficile stabilire relazioni tra l'arte musiva ravennate e quella di Costantinopoli, quasi totalmente eliminata dalla furia iconoclasta scoppiata nella prima metà dell'VIII secolo, tuttavia, il legame tra la città adriatica e l'Oriente si può efficacemente recuperare sulla base della produzione musiva tessalonicese: in particolare, un serbatoio nutrito e di altissimo livello qualitativo di motivi impiegati

successivamente a Ravenna, nonostante le differenze stilistiche, è da riconoscere innanzitutto nella seppur frammentaria decorazione della Rotonda di S. Giorgio, come si è cercato di sottolineare, e successivamente nella Panagia Acheiropoietos.

D'altra parte, tuttavia, in ambito ravennate si sono evidenziati anche diversi soggetti senza confronti immediati, che rivelano chiaramente la capacità delle maestranze locali sia di rielaborare i motivi già noti secondo uno stile locale, attraverso rivisitazioni, adattamenti e semplificazioni del campionario decorativo tardo-antico, sia di giungere a soluzioni iconografiche inedite e originali.

Anche le cornici decorative, parallelamente ai programmi iconografici, testimoniano, in ultima analisi, il carattere internazionale di Ravenna e la sua capacità di assorbire le influenze di centri sia occidentali che orientali, nel contesto della *koinè* culturale-figurativa mediterranea.



Come si è anticipato nel primo paragrafo del capitolo VI, tra le cifre iconografiche che manifestano la persistenza della tradizione classica e che esprimono quel rapporto di osmosi tra figurazioni sacre e profane nell'ambito dell'arte paleocristiana e bizantina, una posizione di primo piano è senz'altro occupata dall'*imago clipeata*, un *leitmotiv* assai ricorrente nei programmi decorativi dell'arte cristiana e che nei secoli successivi divenne una vera e propria moda figurativa.

Il motivo del ritratto contenuto in un clipeo, che è sostanzialmente un' "immagine nell'immagine", affonda le proprie origini nell'arte greca e romana, in particolare nella tradizione della ritrattistica di epoca tardo-repubblicana e imperiale: si tratta di un espediente iconografico che conferisce solenne ufficialità al soggetto, e attraverso il quale viene celebrata una sorta di eterno rito figurativo, invitando l'astante a percepire come degno di onori cultuali il personaggio in esso contenuto. L'*imago clipeata* appare dunque, per citare Maria Andaloro, come "depositaria della memoria, canale del carattere onorifico da rendere al personaggio che vi veniva raffigurato".

Nei contesti pagani, tale cifra artistica era impiegata a scopo commemorativo, per esaltare la memoria dei defunti, mentre successivamente venne utilizzata per un fine apoteotico, per enfatizzare pubblicamente l'imperatore e, in ambito cristiano, dal IV secolo, per celebrare figure sacre.

E' poi soprattutto nel corso dei secoli V e VI che l'*imago clipeata* raggiunge la massima diffusione e assurge al ruolo di vera protagonista: essa, infatti, trionfa nei programmi decorativi pittorici e musivi parietali degli edifici di culto, spesso in serie di medaglioni con i ritratti a mezzo busto di Cristo, di profeti, apostoli e santi sugli archi trionfali o nei sottarchi absidali, e comunque in posizioni di grande visibilità e liturgicamente significative, dunque in prevalenza al culmine del percorso del fedele verso l'abside, dove le immagini offrono idealmente benedizione e ricevono atti di venerazione.

L'uso dei ritratti iscritti nei clipei prosegue anche dopo la fine del secolo aureo giustiniano, rivelandosi una moda iconografica che sopravvive fino al IX secolo e si mantiene, dopo le lotte iconoclastiche, per tutta l'età bizantina.

## DALL'ICONOGRAFIA PAGANA A QUELLA CRISTIANA: ASSIMILAZIONE E REINTERPRETAZIONE DELL'IMAGO CLIPEATA

Tra il II e il III secolo, nel momento della sua formazione, l'iconografia cristiana attinge in maniera sistematica al repertorio dell'arte tardo-imperiale<sup>750</sup>, facendone propri i canoni iconografici. Di conseguenza, il linguaggio artistico classico trionfale, funerario e celebrativo si arricchisce via via di nuove valenze semantiche, cosa che avviene anche per ciò che riguarda l'*imago clipeata*: essa, infatti, viene impiegata sempre più frequentemente sia in ambito scultoreo che pittorico, soprattutto all'interno dei cicli decorativi degli edifici di culto.



Figura 656

Nella scultura funeraria, lo schema delle Vittorie che sostengono il clipeo del defunto, molto utilizzato nei sarcofagi romani di II-III secolo (Fig. 656), viene “reimpiegato” nel culto cristiano attraverso una surrogazione di significato<sup>751</sup>: le *Nikai* della tradizione classica, infatti, vengono sostituite da angeli psicopompi, mentre il clipeo continua a contenere l'immagine del defunto, oppure



Figura 657

un monogramma cristologico, come attestano alcuni sarcofagi appartenenti al periodo tra il IV e il VI secolo, conservati presso il Museo Archeologico di Istanbul<sup>752</sup> (Fig. 657).

Il clipeo isolato, non sorretto da angeli, in forma di conchiglia, è utilizzato come ritratto funerario nei sarcofagi cristiani della seconda metà del IV secolo, come si può vedere chiaramente nel sarcofago “dogmatico” e in quello dei due fratelli, conservati al Museo Pio Cristiano in

<sup>750</sup> Sulla problematica della trasmissione dei prototipi iconografici nei primi secoli del cristianesimo, si vedano GRABAR 1968, *passim*, e GHEDINI 2012, pp. 76-81.

<sup>751</sup> FAZZINI 1996-1997, p. 11.

<sup>752</sup> FIRATLI 1990, p. 47, figg. 82-83; KITZINGER 1989, fig. 75. A Costantinopoli, una simile iconografia era presente anche sul lato meridionale della base della colonna di Arcadio: GRABAR 1968, p. 46, fig. 128.

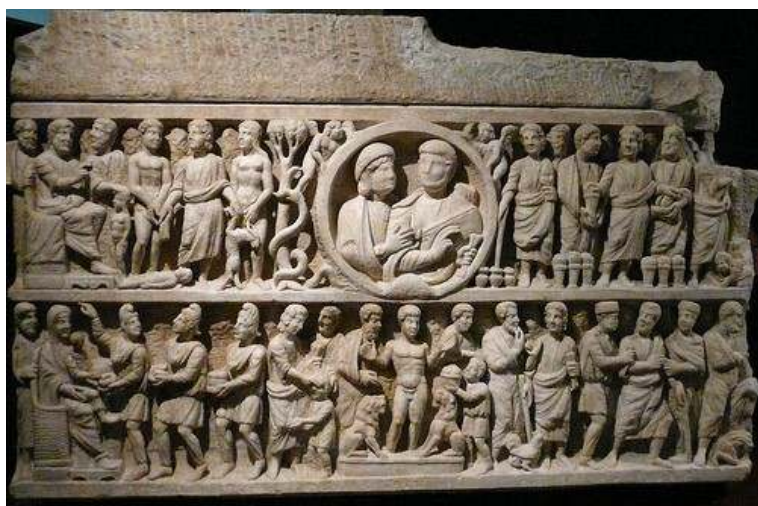


Figura 658

elitario e la propria polisemia. L'aura sacrale conferita dal clipeo ai ritratti di imperatori, defunti e personalità in epoca classica e tardoantica, progressivamente viene riservata, a scopo apoteotico, non solo all'imperatore che continua ad essere esaltato pubblicamente, ma anche e soprattutto a quelli che possono essere definiti "eroi" della fede, allo scopo di glorificarli, ossia Cristo, profeti, apostoli, santi, vescovi e papi<sup>755</sup>. Anzi, nel tempo, l'*imago clipeata* diventa prerogativa, vero e proprio privilegio riservato all'iconografia dei santi, anche per l'affinità tra la forma del clipeo e quella del nimbo<sup>756</sup>, attraverso un processo di affinamento e di sublimazione dell'arte ufficiale romana<sup>757</sup>.

Il sintagma figurativo dell'*imago clipeata* si diffonde in ambito cristiano soprattutto dal IV secolo, e non solo come immagine funeraria. Il ritratto in medaglione diventa un *topos* iconografico comune a diversi ambiti, "migrando" agilmente dalle arti applicate all'arte monumentale<sup>758</sup>.

Significativa è a tal proposito la nota Lipsanoteca di Brescia (Fig. 660), cofanetto eburneo istoriato di



Figura 659

Vaticano<sup>753</sup> (Fig. 658 e 659). Nello stesso museo, il clipeo si ritrova in forma di corona di foglie di alloro e di fiori, sulla fronte di un sarcofago della fine del IV secolo, con il monogramma cristologico e le lettere apocalittiche A e Ω<sup>754</sup>.

Anche nell'arte cristiana l'*imago clipeata* conserva la propria connotazione di ritratto prestigioso ed

<sup>753</sup> TESTINI 1966, p. 311 e ss., fig. 207-208; 225-229; BOVINI, BRANDENBURG 1967, pp. 39-41, 43-45; KITZINGER 1989, pp. 29-30, fig. 41-42.

<sup>754</sup> UTRO 2012, p. 210, e relativa bibliografia.

<sup>755</sup> BELTING 2004, p. 141.

<sup>756</sup> HERKLOTZ 1985, p. 150; LADNER 1941, p. 35.

<sup>757</sup> Andaloro, Romano 2000, p. 44.

<sup>758</sup> Bisconti 2010, p. 223.





Figura 660

intorno al clipeo centrale contenente il ritratto di Cristo<sup>759</sup>, che costituiscono un richiamo all'autorità della Chiesa. Cristo, dal volto imberbe e incorniciato da lunghi riccioli, presenta i tratti fisionomici di un antico efebo, funzionali a renderlo simbolo del Logos, del Verbo non incarnato, immutabile nel tempo. Ai suoi lati, sono ben individuabili Pietro e Paolo.

Ancora una decorazione a clipei orna il coperchio del cofanetto di *Secundus* e *Proiecta*<sup>760</sup> (fine IV – inizi V secolo) – rinvenuto nei pressi dell'Esquilino e ora conservato al British Museum di Londra –, sul quale spiccano i busti degli sposi racchiusi in un clipeo costituito da una corona sostenuta da eroti (Fig. 661). E' parimenti ornata da ritratti clipeati la coeva capsella argentea dei Ss. Canziani, conservata presso il Tesoro del Duomo di Grado<sup>761</sup> (Fig. 662).



Figura 661



Figura 662

Per comprendere a fondo le motivazioni per le quali l'*imago clipeata*, di tradizione classica, venne utilizzata così abbondantemente nell'arte cristiana, è necessario fare riferimento al rapporto tra la persona dell'imperatore ed il proprio ritratto, indagando poi il passaggio dall'*imago imperialis* all'*imago Christi*.

<sup>759</sup> GRABAR 1968, p 137, fig. 334-337; STELLA 2001, pp. 347-353.

<sup>760</sup> *Age of Spirituality* 1977, pp. 330-332; KITZINGER 1989, pp. 44-45; fig. 79; BALDINI LIPPOLIS 1999, pp. 30-31.

<sup>761</sup> ZOVATTO 1952, pp. 17-26; SPINELLI 2008, pp. 52-58.

Innanzitutto, è bene sottolineare che l'effigie dell'imperatore non era un semplice simbolo della propria carica, ma era oggetto di particolare venerazione, e questo perché l'essenza divina del *princeps* era insita nella sua persona in vita, come se fosse una sorta di emanazione della divinità in terra, dispensatrice di una grandezza inavvicinabile. Fu Adriano ad avvalorare il concetto del potere conferito direttamente dalla divinità, dal momento in cui fece coniare delle monete sulle quali era rappresentato l'imperatore nell'atto di ricevere il globo, simbolo del dominio universale, non dalle mani del Genio del Senato, bensì da Giove stesso<sup>762</sup>.

Nei secoli seguenti, soprattutto quando alla fine del IV secolo il cristianesimo divenne religione di Stato, il concetto dell'identificazione dell'imperatore con la divinità andò affermandosi: l'imperatore, anzi, rappresentò l'ipostasi terrena di Cristo, l'emanazione della sua onnipotenza, il campione dell'unico vero Dio.

L'aura di sacralità che avvolge la persona dell'imperatore, nel culto dell'immagine, si trasferisce anche al suo ritratto, attribuendogli gli stessi onori e diritti spettanti all'imperatore in persona. Così, il ritratto imperiale, all'assunzione del regno, veniva esposto, in modo tale che la popolazione riconoscesse l'ascesa al potere, e similmente veniva rimosso alla deposizione dell'imperatore. Tale tradizione testimonia l'importanza del ritratto e l'acquisizione dello stesso *status* dell'imperatore, nonché l'aura della *divina maiestas*<sup>763</sup>.

Il ritratto imperiale, clipeato o laureato (coronato di alloro) era inviato nelle province, allo scopo di ricevere un'accoglienza rituale da parte dei sudditi o ufficiale da parte dei funzionari statali. Il rifiuto dell'immagine e la mancanza del rispetto del cerimoniale avrebbero rappresentato reato di lesa maestà. In ambito militare, era usanza innalzare il clipeo imperiale sull'insegna, al fine di rappresentare l'imperatore sia di fronte che in testa alle truppe.

Con l'introduzione del ritratto di Cristo nel culto non solo religioso, ma anche civile e militare, aumentò il grado di sacralità dell'*imago clipeata* e il ritratto imperiale acquisì uno *status* culturale simile a quello delle immagini sacre. L'imperatore fu dunque *Christomimetès*<sup>764</sup>, interprete del ruolo di Cristo, simboleggiando, per analogia, il ruolo di Santo, Taumaturgo e Salvatore, e portando così a compimento l'operazione semiotica di "trasfigurazione".

Fu André Grabar a studiare quel processo di definizione delle immagini cristiane che nel tempo portò ad una vera e propria mimesi iconografica dell'immagine imperiale e delle composizioni ufficiali utilizzate dallo Stato. L'imperatore assecondò l'*imago Christi* che entrò in uso in ambito

---

<sup>762</sup> Bianchi Bandinelli 2002, p. 27.

<sup>763</sup> BELTING 2004, p. 137.

<sup>764</sup> AVERINCEV 1988, p. 170.

civile e militare, grazie ad “una spontanea cessione di un privilegio di venerazione da parte del monarca”<sup>765</sup>.

Reciproco e immediato doveva essere il rimando tra il ritratto imperiale e quello di Cristo: l’immagine dell’imperatore, l’“autocrate”, diventava, come in un gioco di specchi, l’immagine del “Pantocrate”, dunque di Cristo Onnipotente<sup>766</sup>.

L’imperatore, tuttavia, partecipava del potere divino solamente nella misura in cui, secondo la concezione platonica, la forma corruttibile partecipa all’Idea, divenendone l’emblema e il segno rappresentativo. A sua volta, il ritratto in clipeo di Cristo corrispose al ritratto dell’imperatore, ottenendo legittimamente le forme di culto a lui precedentemente accordate.



Figura 663

reincarnare gli accoliti del sovrano al cospetto della maestà imperiale.

Dunque, nel linguaggio iconografico, l’*imago imperialis* e l’*imago Christi* si assimilarono fino a convergere; gli attributi figurativi del ritratto imperiale divennero gli stessi del ritratto di Cristo: la veste purpurea, il capo nimbo, la posizione gerarchicamente preminente garantirono la prossimità semiotica ed estetica tra le due figure, pur con piccole varianti di lessico in base all’epoca e all’area geografica. In tal modo, ciò che i cristiani avevano rifiutato all’imperatore pagano divinizzato, lo concessero volentieri al rappresentante cristiano dello Stato<sup>771</sup>.

L’ampio uso di clipei nell’iconografia cristiana trova le proprie ragioni anche nel fatto che il cerchio sia emblema di perfezione ed esprima, fin dalle origini, il “movimento inglobante dell’amore di Dio”<sup>772</sup>.

Dal clipeo divinizzante dei ritratti imperiali deriva pure la *mandorla* che esprime l’irruzione del divino nelle teofanie, come quella radiata visibile nelle conche absidali di Hosios David a Salonicco<sup>767</sup> (V-VI sec.) (Fig. 663), di S. Caterina sul Sinai<sup>768</sup> e delle cappelle di Bawīt in Egitto<sup>769</sup> e della Panaghia Kanakaria a Cipro<sup>770</sup>, rispettivamente intorno a Cristo e alla Vergine in trono: coloro che assistono alla visione sembrano

<sup>765</sup> KITZINGER 1989, p. 64.

<sup>766</sup> AVERINCEV 1988, p. 166.

<sup>767</sup> Si veda ivi scheda corrispondente.

<sup>768</sup> ANDREPOULOS 2002, I, p. 38, fig. 1.

<sup>769</sup> GRABAR 1968, p. 44; per un’immagine del dipinto absidale proveniente dalla cappella VI del convento di S. Apollonio a Bawīt, si veda SCHUG-WILLE 1970, p. 145.

<sup>770</sup> Si veda ivi scheda corrispondente.

<sup>771</sup> BELTING 2004, p. 135.

<sup>772</sup> QUACQUARELLI 1989, p. 140.



## IL TRIONFO DELLE IMAGINES CLIPEATAE NEL V E NEL VI SECOLO.

Tra i secoli V e VI si assistette ad un grande fervore artistico, incrementato dalle autorità politiche e religiose che si succedettero. Sotto il regno di Galla Placidia prima e del figlio Valentiniano III poi, venne elaborato un linguaggio artistico che andò definendosi e affinandosi sempre più chiaramente in età giustiniana a metà del VI secolo. Attraverso la lettura dei programmi iconografici musivi degli edifici di culto di area bizantina, esistenti e scomparsi, è possibile interpretare e comprendere la complessità del periodo storico-politico che dal 402, anno in cui la capitale dell'impero romano d'Occidente venne trasferita da Milano a Ravenna, si estese e culminò nel regno di Giustiniano (527-565).

Le analogie tra i programmi decorativi ravennati e quelli dei principali centri dell'impero

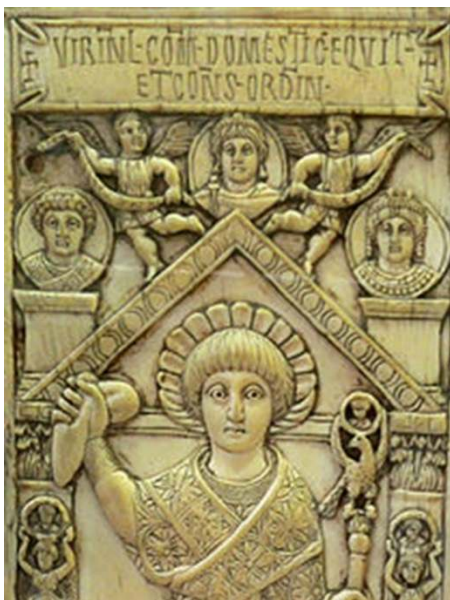


Figura 664

testimoniano l'ampio respiro culturale e artistico dell'età giustiniana e l'ideologia politica e religiosa, rigidamente ortodossa, sulla quale si reggeva il regno. La "dottrina imperiale" giustiniana aveva lo scopo di assicurare l'unità dell'Impero e di consolidarne il potere.

L'arte di quel periodo, soprattutto i cicli musivi, testimonia lo splendore dell'epoca, ma anche e soprattutto l'unità d'intenti e di espressione dell'autorità politica e religiosa: è quindi programmaticamente concepita come vero e proprio *instrumentum regni* e presenta allo spettatore motivi e mode figurativi che si diffondono in maniera capillare nell'ecumene bizantina.



Figura 665

In particolare, l'immagine clipeata ricorre e si replica nei programmi decorativi e nelle iconografie di V e VI secolo, "migrando" di area in area e diventando il *leitmotiv* degli edifici di culto del tempo<sup>773</sup>.

<sup>773</sup> Sull'uso dell'*imago clipeata* tra V e VI secolo si veda NASCOSI 2010-2011.

Essa è impiegata frequentemente anche nei dittici eburnei: notevoli sono i clipei formati da corone d'alloro che fanno da cornice agli evangelisti, ritratti come filosofi tardo-antichi, posti nei campi angolari del dittico sovracoperta in avorio conservato presso il Tesoro del Duomo di Milano risalente tardo V secolo<sup>774</sup>.

Nel VI secolo sono numerosi i dittici consolari nei quali si riscontrano le *imagines clipeatae*: ciò è evidente, a titolo esemplificativo, nell'avorio del console Anastasio (517) che nella parte superiore reca i ritratti degli imperatori<sup>775</sup> (Fig. 664). Nell'iconografia delle "immagini statali", proprio nella prima metà del VI secolo, viene introdotta l'*imago Christi*, come testimonia il celebre avorio Barberini conservato al Louvre<sup>776</sup> (Fig. 665): nella

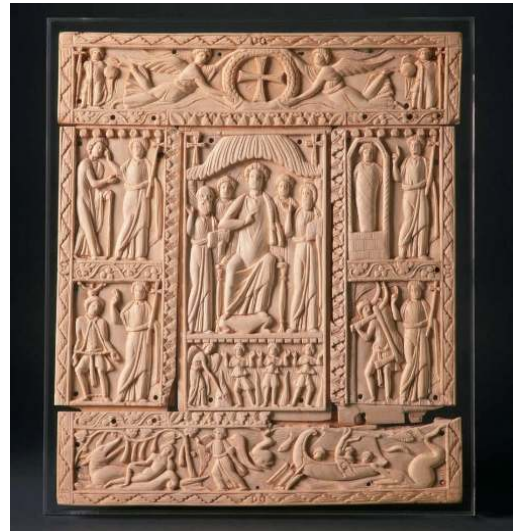


Figura 666



Figura 667

sostenuto da due angeli simili a classiche vittorie, con una funzione cosmico-trionfale. In luogo del busto di Cristo si riscontra la croce clipeata, come nel Dittico di Murano conservato presso il Museo Nazionale di Ravenna<sup>777</sup> (Fig. 666).

Nella medesima accezione semantica glorificante si pone, in ambito scultoreo, il ritratto di san Prosdocimo nell'omonimo sacello di Padova (VI secolo), in cui sembra che il clipeo sostituisca il nimbo<sup>778</sup> (Fig. 667).

<sup>774</sup> *Age of Spirituality* 1977, p. 216; KITZINGER 1989, fig. 85.

<sup>775</sup> *Age of Spirituality* 1977, pp. 97-98; nella stessa opera si vedano anche il dittico del console Clementino conservato al Museum of Liverpool (pp. 48-50) e quello di Giustino al Bode Museum di Berlino (pp. 51-54). Notevole è anche il dittico di Oreste esposto al Victoria & Albert Museum di Londra: CAVALLO 1984, p. 640, fig. 539; CENERINI 2007, p. 172.

<sup>776</sup> VOLBACH 1976, pp. 36-37.

<sup>777</sup> RIZZARDI 1994bis; MUSCOLINO 2007.

<sup>778</sup> ZOVATTO 1970, p. 59, n. 43; GRABAR 1968, p. 73, fig. 179; DRESKEN-WEILAND 1998, p. 90, n. 256; MACKIE 2003, pp. 40-44; *Santa Giustina e il primo Cristianesimo a Padova*, Catalogo a cura di A. Nante, Museo Diocesano di Padova, Padova 2004, p. 14.





Figura 668

apostoli Pietro e Paolo, riconoscibili per i loro caratteri fisiognomici, e di altri due santi (probabilmente san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista)<sup>779</sup>.

Ritratti clipeati compaiono anche su diverse icone del VI secolo: esemplari sono le tavole lignee dipinte ad encausto provenienti dal chiostro Sinai, come quella dei Ss. Sergio e Bacco ora al Museo d'arte occidentale e orientale di Kiev<sup>780</sup>, e quella di Pietro, ancora più celebre, rimasta in Egitto<sup>781</sup> (Fig. 669). In quest'ultima i tre medaglioni nella parte superiore della tavola sembrano rivestire la medesima funzione dei clipei presenti sui dittici consolari.

Nel corso della catalogazione delle decorazioni musive (capitolo III) si è potuto constatare che l'area geografica di diffusione di questa cifra iconografica è davvero ampia: essa, infatti, si manifesta e ricorre in tutta la penisola italiana dalle basiliche di Roma e dagli edifici di culto superstiti della Campania all'area padana



Figura 669

(Milano, Vicenza), da Ravenna e dalle coste altoadriatiche, allungandosi fin verso l'area orientale del bacino del Mediterraneo, quindi in Grecia, a Cipro e nella penisola sinaitica.

Come si è visto, i clipei assumono il ruolo di fulcro visivo e concettuale dei programmi figurativi, rendendo protagonisti e trasfigurando non solo singoli personaggi ritratti a mezzo busto, ma anche figure intere, e temi cari all'iconografia cristiana, quali il Battesimo, la croce e il

<sup>779</sup> *Age of Spirituality* 1977, pp. 615-617.

<sup>780</sup> BELTING 2004, pp. 119-120, fig. 28.

<sup>781</sup> Per l'identificazione delle figure si veda FALLA CASTELFRANCHI 1995, pp. 337-346.



monogramma cristologico, il trono vuoto dell'*Etimasia* e l'*Agnus Dei*, elementi spesso esaltati da figure angeliche che reggono i clipei stessi, ricalcando nell'aspetto e nell'atteggiamento le *Nikai* della tradizione classica, come avviene sull'arco trionfale della basilica di S. Vitale a Ravenna: qui, infatti, una coppia di figure angeliche sostiene un clipeo all'interno del quale splende il monogramma solare, con otto raggi luminosi, chiaro simbolo della consustanzialità di Padre, Figlio e Spirito Santo, approvato per rappresentare la dogmatica ortodossa nell'ambito del Concilio di Nicea del 325.

Nonostante l'irrimediabile frammentarietà, allo zenit della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, al centro del grande clipeo del quale rimangono soltanto le tre fasce che contornavano il medaglione centrale, come si può dedurre dalle linee del disegno preparatorio del mosaico andato perduto tracciato sulla muratura, doveva comparire una figura maschile con il capo nimbato, una lunga veste svolazzante, e un oggetto (forse una croce o una verga) in quella sinistra: di tale figura rimangono solo le dita della mano destra, la cima patente della verga o della croce e una piccola parte del nimbo. Le molteplici interpretazioni che sono state attribuite al frammentario soggetto del medaglione, in base all'intero programma iconografico della Rotonda, propongono in maniera sostanzialmente corale l'identificazione della figura in Cristo, protagonista di una scena di Seconda Venuta o di Ascensione, o meglio di *parousia*, in una grandiosa e travolgente espansione della Divinità. È verosimile che la rappresentazione del Redentore fosse simile a quella dell'*adventus* dell'imperatore, influenzata dall'iconografia tardo antica del *Sol invictus*.

I due medaglioni allo zenit delle cupole dei due battisteri ravennati contenenti la scena del Battesimo di Cristo possono essere considerati a tutti gli effetti come *images clipeatae*, pur non contenendo ritratti a mezzo busto, dal momento che avvolgono di una magnifica e solenne aura sacrale le scene di battesimo che costituiscono il fulcro della decorazione musiva di entrambe le cupole, pur rispondendo ciascuna a ideologie religiose profondamente diverse.

Diversi, come abbiamo visto, sono gli esempi di croci o di monogrammi cristologici clipeati: dal clipeo con monogramma e lettere apocalittiche al centro dell'intradosso dell'arco trionfale della basilica di S. Maria Maggiore a Roma, in corrispondenza assiale con quello contenente il trono dell'*Etimasia* nello stesso arco trionfale, a quello, grandioso, rappresentato nella cupola del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli. Da quest'ultimo sembra aver tratto ispirazione il "cielo monogrammatico" rappresentato nella volta stellata del battistero di Albenga, dove il *Chrismon*, accompagnato dalle lettere apocalittiche, assume anche un valore trinitario e sembra essere inserito all'interno di un clipeo, reso attraverso diverse sfumature di blu; opportuni sono inoltre i richiami alla cupola della chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello, e alla volta stellata del mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, nella quale le stelle disposte in cerchi concentrici sullo sfondo blu conferiscono, grazie all'abilità delle maestranze, uno straordinario senso di profondità, conferendo l'impressione di

formare un clipeo ideale al centro del quale si staglia la croce latina aurea: il medaglione di stelle è ben distinguibile dal resto del cielo e, nello stesso tempo, sembra fondersi con esso. Tale croce apocalittica sembra anticipare quella che si staglia in un medaglione di notevoli dimensioni circondato da una doppia cornice rossa a gemme rettangolari ed ellittiche nel catino absidale di S. Apollinare in Classe. L'area del clipeo è caratterizzata da un brillante sfondo azzurro su cui splendono 99 stelle auree ed una grande croce d'oro ad estremità patentì, simbolo del potente e solenne trionfo eterno di Cristo trasfigurato; nel punto di intersezione dei bracci, è presente un piccolo clipeo costituito da candide perle con all'interno il busto di Cristo barbato, come una sorta di prezioso cammeo.

Un motivo simbolico, perno semantico e strutturale della volta, dunque un monogramma cristologico oppure una croce, doveva essere iscritto anche nel clipeo frammentario al centro della volta della cappella di S. Matrona in S. Prisco a S. Maria Capua Vetere.

Nella loro notevole varietà, le *imagines clipeatae* trovano degna collocazione nei catini absidali, negli archi trionfali, lungo le pareti della navata centrale, allo zenit di volte e cupole, talvolta nei sottarchi, in generale, nei luoghi "focali" del percorso visivo e spirituale del fedele all'interno degli edifici di culto. Esse fungono da solidi e fulgidi punti di riferimento ed enfatizzano i soggetti che contengono, realizzando pienamente quel processo di "iconizzazione" che sembra avere inizio con i ritratti clipeati di fine IV secolo degli apostoli Pietro, Paolo, Giovanni e Andrea nel cubicolo cosiddetto degli Apostoli nella catacomba di S. Tecla a Roma: qui i medaglioni rivestono la funzione di espedienti apoteotici squisitamente cristiani, indicando il ruolo cultuale e devozionale dell'immagine che si ritroverà nei programmi figurativi degli edifici di culto successivi<sup>782</sup>.

Si è sottolineato che nel contesto politico e religioso della Roma del V secolo, all'epoca di Celestino I e di Sisto III, i cicli decorativi sono improntati a finalità glorificanti e apologetiche nei riguardi del papato, nell'ambito di un programma concettuale coerente ed unitario, con l'intento di esaltare la Chiesa Romana e l'autorità papale. Se l'impianto iconografico di S. Sabina appare conforme alla volontà di affermazione della Sede Apostolica, non è fuori luogo pensare che i ritratti clipeati rappresentassero i pontefici che, rivolti direttamente al fedele che entrava nell'edificio di culto, idealmente dichiaravano l'*auctoritas* del clero romano, ponendosi come un baluardo dello spazio absidale e accompagnando i riguardanti nella contemplazione della teofania, al culmine del percorso verso l'altare. Una funzione simile doveva essere svolta dalla serie pittorica dei ritratti clipeati dei papi, a partire da Leone Magno sulla parete settentrionale, su quella meridionale e probabilmente anche sulla controfacciata della basilica di S. Paolo f.l.m. Considerando la serie delle *imagines clipeatae* nel suo originario assetto complessivo, si può affermare che essa in Occidente,

---

<sup>782</sup> BISCONTI 2010.

nonostante le parziali alterazioni e la decontestualizzazione subite nel corso dei secoli<sup>783</sup>, sia la più notevole quanto ad antichità e a continuità documentata<sup>784</sup>: essa è infatti sopravvissuta a quelle che ornavano la navata centrale delle basiliche romane di S. Pietro e di S. Giovanni in Laterano. I papi sono qui rappresentati come “uomini illustri”, come antenati, in un’aura di immortalità, e i clipei nei quali Maria Andaloro ha riconosciuto “il punto di snodo fra ritratto e icona”<sup>785</sup>, sembrano dunque recuperare la loro antica funzione classica; inoltre, essendo collocati a coronamento della decorazione, nell’ultimo registro delle pareti della navata centrale, assumono il ruolo di “custodi della parola di Dio, annunciata dai profeti e raccontata attraverso i cicli decorativi”<sup>786</sup>.

Un chiaro intento celebrativo dovevano avere anche i busti clipeati dei vescovi nelle catacombe di S. Gennaro e di S. Gaudioso a Napoli, dove l’abbinamento tra arcosolio e ritratto funerario clipeato risulta davvero significativo per la continuità della tradizione classica.

Tra i soggetti che più frequentemente sono rappresentati all’interno dei clipei si attesta naturalmente Cristo: ad esempio, nella lunetta al di sopra della porta d’ingresso della cappella di S. Matrona attigua alla chiesa di S. Prisco a S. Maria Capua Vetere il medaglione con il ritratto del Redentore, affiancato dalle lettere A e Ω si contestualizza bene nel programma iconografico di intonazione apocalittica del sacello, teso contemporaneamente ad esaltare la resurrezione; a Ravenna, nell’arcone di accesso al presbiterio della basilica di S. Vitale, il Cristo *Pantocrator* clipeato, accompagnato dagli apostoli e dai santi Gervasio e Protasio, costituisce il fulcro naturale dell’intera composizione, in perfetta corrispondenza assiale con l’*Agnus Dei* della volta del presbiterio e con il monogramma gemmato al centro dell’intradosso dell’arco trionfale.

L’iterazione di clipei con i ritratti di apostoli, santi e sante che a Ravenna trova l’esempio più antico nella Cappella Arcivescovile si riscontra nella perduta decorazione musiva del sacello di S. Maria Mater Domini a Vicenza<sup>787</sup>, nella basilica Eufrasiana di Parenzo, nell’intradosso dell’arco trionfale della Panagia Kanakaria a Lythragkomi a Cipro e nel catino absidale del monastero di S. Caterina sul Sinai: qui, oltre agli apostoli e ai profeti, connotati da una forte carica espressiva, e uniti in un efficace connubio tra Nuovo e Antico Testamento – ribadito peraltro dalla corrispondenza tra il busto di Davide e la mandorla con Cristo trasfigurato –, compaiono anche i ritratti “storici” del diacono Giovanni e dell’egumeno Longino, che vissero e operarono nel monastero poco dopo la metà del VI secolo e che proprio per questo motivo sono caratterizzati da un nimbo quadrato. Nell’intero

---

<sup>783</sup> Per le complesse vicende conservative e i restauri, si veda BORDI 2006a.

<sup>784</sup> LADNER 1941b, p. 1.

<sup>785</sup> ANDALORO, ROMANO 2000, p. 33.

<sup>786</sup> ANDALORO 1992, p. 576; ANDALORO, ROMANO 2000, pp. 38-48.

<sup>787</sup> Si è notato che nonostante le affinità con i ritratti ravennati della Cappella Arcivescovile, il ritratto clipeato frammentario del sacello vicentino non presenta, tuttavia, gli stessi caratteri di astrazione e di monumentalità.



programma iconografico si riscontra un vero e proprio *climax*, poiché si passa dalle immagini clipeate dei profeti, con al centro il busto del re David (da cui discesero Maria e Giuseppe), alla teofania di Cristo avvolto nella luce del monte Tabor, fino alle immagini della croce e dell'agnello con la croce entro il cerchio trinitario, in una sorta di “crescendo”: tramite, quindi, una serie di immagini perpendicolari, si sviluppa un discorso musivo intenso e denso di significati, a partire dal dogma delle due nature, fino a quello trinitario e a quello eucaristico<sup>788</sup>.

Si è notato che l'*imago clipeata* si declina anche in forma di mandorla nell'ambito delle grandi teofanie absidali a partire proprio dal V-VI secolo e che, spesso, il clipeo vero e proprio viene sostituito da una corona vegetale, riproponendo, in un certo qual modo, l'iconografia del ritratto imperiale “laureato”, come accade nella cupola del sacello di S. Vittore in Ciel d'oro a Milano, in relazione al santo omonimo, oppure nella cappella di S. Giovanni Evangelista, attigua al battistero lateranense a Roma, dove al centro della volta campeggia l'*Agnus Dei* all'interno di una variegata ghirlanda.

La migrazione di natura parimenti diacronica e sincronica del *topos* dell'immagine clipeata testimonia che, pur nella varietà dei temi teologici e decorativi e al di là delle peculiarità stilistiche, i cicli decorativi presi in considerazione “parlano”, travalicando limiti spaziali e temporali, una lingua fondamentalmente unitaria a livello espressivo, programmaticamente univoca e intessuta di frequenti richiami iconografici e iconologici.

E' emerso infatti che le *imagines clipeatae*, dopo le prime manifestazioni nel IV secolo, hanno conosciuto il loro momento di massima diffusione e splendore tra V e VI secolo, raggiungendo gli esiti più alti soprattutto in ambito musivo e in modo particolare, tra l'epoca placidiana e quella giustiniana, a Ravenna, dove i primi ritratti clipeati di cui si ha sinora notizia furono le effigi imperiali di San Giovanni Evangelista, espressioni di una vera e propria “teofania politica” in un contesto sacro e in stretta connessione con la rappresentazione di Cristo.

Le immagini clipeate testimoniano così chiaramente e concretamente quella *koiné* culturale e artistica che, in virtù delle influenze costantinopolitane, permea tutta l'area mediterranea, ponendosi come modelli anche per i secoli a venire: infatti, continuano ad essere impiegate anche dopo il secolo aureo giustiniano a Roma, nell'Italia settentrionale e pure a Costantinopoli.

Se nella capitale d'Oriente, purtroppo, i medaglioni con i busti subiscono la medesima tragica sorte di irrimediabile distruzione di gran parte delle figurazioni pittoriche e musive tra VIII e IX secolo, tuttavia il *leitmotiv* dell'*imago clipeata* risorge ben presto dalle ceneri della furia iconoclastica e continua ad essere protagonista di articolati complessi decorativi per tutta l'epoca medio-bizantina ed oltre.

---

<sup>788</sup> PASI 2007, pp. 111-112, nota 25.

E' grazie a Costantino il Grande<sup>789</sup> che l'arte paleocristiana esce dall'ombra delle catacombe e, innestandosi su strutture e stilemi di derivazione classica, si manifesta preziosa e luminosa al massimo grado all'interno di grandiosi e solenni edifici di culto, in particolare nel catino absidale, punto della chiesa che simbolicamente "non chiude", ma che anzi, volto ad Oriente, si apre alla speranza nella Parusia, attraverso la luce che regna indiscussa, vivificando la materia e creando una sorta di proiezione paradisiaca; l'abside è il contesto architettonico che rappresenta il "culmine del percorso del fedele verso l'altare, punto di massima concentrazione dell'attesa, della maggior disponibilità alla suggestione visiva, possibile luogo delle apparizioni", dunque fuoco liturgico e cultuale delle basiliche, intrinsecamente connesso all'apparato decorativo da leggere ed interpretare solo in relazione al contesto per il quale è stato concepito, ossia l'area riservata alla celebrazione eucaristica ed alla gerarchia ecclesiastica<sup>790</sup>.

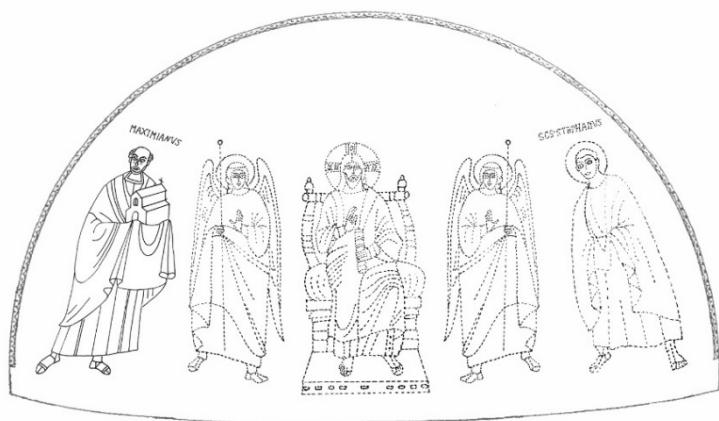


Figura 670

linea con un forte intento dogmatico, le sfolgoranti scene maiestatiche e teofaniche che campeggiano nei catini absidali, attraverso un inscindibile e osmotico legame tra mosaico e architettura e in uno stretto connubio tra ideologia religiosa e sfarzo imperiale, vedono come protagonisti indiscussi Cristo e la Vergine al centro di altri personaggi quali santi titolari e vescovi committenti che non esitano a farsi raffigurare nel contesto divino: tali scene sono una chiara espressione delle concezioni liturgiche, teologiche e politiche di quest'età, esprimendo una radicata unità tra Stato e Chiesa, in base anche all'iconografia di figure sacre rappresentate nelle sembianze di membri della dinastia imperiale.

Quando poi, nel VI secolo, com'è noto, Giustiniano, nell'ultimo ambizioso tentativo di riviviscenza dell'*Imperium Romanum* su solidi cardini ideologici e giuridici, stabilisce un saldo controllo sulla chiesa cristiana, divenendone il capo e controllando l'elezione di papi e vescovi, nell'ottica dell'arte come *instrumentum regni*, in

<sup>789</sup> SENA CHIESA 2012.

<sup>790</sup> ANDALORO, ROMANO 2002, p. 74; ANDALORO 2006, p. 47. Sui programmi iconografici absidali in generale e sulle absidi paleocristiane di Roma, si vedano rispettivamente BRENK 2010 e BISCONTI 2000c.

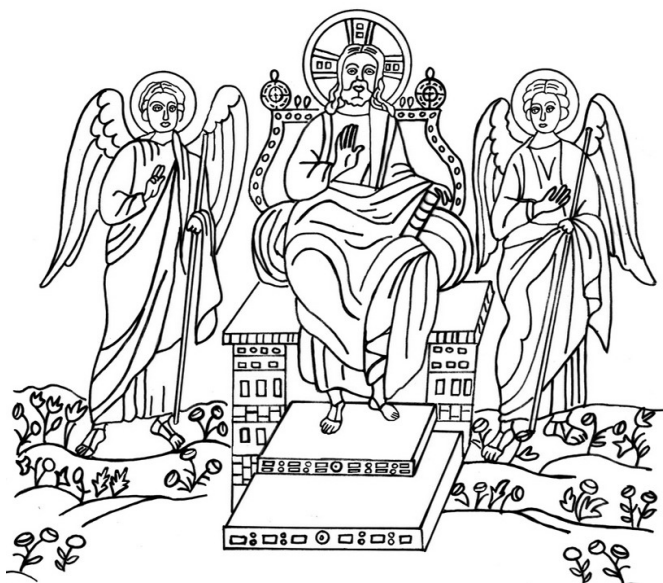


Figura 671



Figura 672



Figura 673

In particolare, nelle absidi occidentali, a Ravenna, come a Roma, viene privilegiata l'iconografia del Redentore, come attestano anche le decorazioni musive ora perdute delle chiese di S. Agata e di S. Stefano in cui era rappresentato Massimiano con il modellino della chiesa, verosimilmente insieme a Cristo in trono con angeli e con il santo titolare (*fig. 670*), secondo la testimonianza dello storico Agnello<sup>791</sup>, per analogia con gli schemi iconografici di S. Vitale e di S. Maria Maggiore. In S. Agata (*fig. 671*), ancora Cristo

in trono fra gli Arcangeli, parimenti alla decorazione musiva in S. Apollinare Nuovo (*fig. 672*), è da attribuire ad un rifacimento giustiniano, probabilmente dell'epoca dell'arcivescovo Agnello (557-570)<sup>792</sup>. Cristo è inoltre al centro di coeve teofanie come la Trasfigurazione che viene rappresentata, pur secondo modalità diverse, sia in S. Apollinare in Classe che nel monastero di S. Caterina sul Sinai. In quest'epoca poi, come vedremo, la centralità del soggetto Cristo come Figlio di Dio si riscontra anche laddove il soggetto sembra assumere connotati prettamente mariani.

Il più antico mosaico ravennate di epoca giustiniana,

<sup>791</sup> LP.HE, *Vita Maximiani*, p. 327; CP.TR., *Vita Maximiani*, pp. 190-192; RIZZARDI 2011, pp. 165-167.

<sup>792</sup> LP.HE., p. 307 ss.; CP.TR., p. 131 ss.; RIZZARDI 2011, p. 115-118.



seppur assai alterato dai restauri, quello di S. Michele in Africisco (fig. 673), ora conservato, dopo tormentate vicende, presso il Bode Museum di Berlino, esprime assai chiaramente la dogmatica ortodossa propugnata da Giustiniano, contro la fede ariana che aveva dominato nella precedente età teoderician<sup>793</sup>. L'iscrizione sul *codex* aperto retto dal *Christus victor*, QVI VIDIT ME VIDIT ET PATREM. EGO ET PATER VNVM SVMVS (Gv 14,9; 10,30), ribadisce il dogma della consustanzialità tra Padre e Figlio contro l'eresia ariana, sottolineando, inoltre, che la vittoria di Cristo non simboleggia solo il trionfo religioso sugli Ariani, ma anche quello di Giustiniano sui Goti: il mosaico è stato infatti definito proprio come “un monumento alla vittoria ortodossa”<sup>794</sup>, vittoria esaltata, tra l'altro, dalla gammadia Γ che corrisponde probabilmente al tre, suggerendo il concetto di Trinità. L'alone di gloria che sembra emanare dalla figura del Cristo si amplifica poi nell'arco trionfale, dove lo stesso Cristo assume l'aspetto di *arbiter* del giudizio finale, palesando la tematica apocalittica. La diversità tra le due rappresentazioni di Cristo, come avviene anche in S. Vitale, notoriamente non deriva da tradizioni iconografiche diverse, ma risponde ad un'ideologia ben precisa<sup>795</sup>.



Figura 674

Proprio in S. Vitale, eretta durante la guerra gotica al fine di esaltare ancora una volta la vittoria sugli Ariani, i mosaici propongono uno stretto intreccio fra Antico e Nuovo Testamento, senza soluzione di continuità, in una profonda unità concettuale, che culmina nella rappresentazione regale di Cristo *cosmocrator* in abiti imperiali al centro del catino absidale, con il rotolo dei sette sigilli connesso

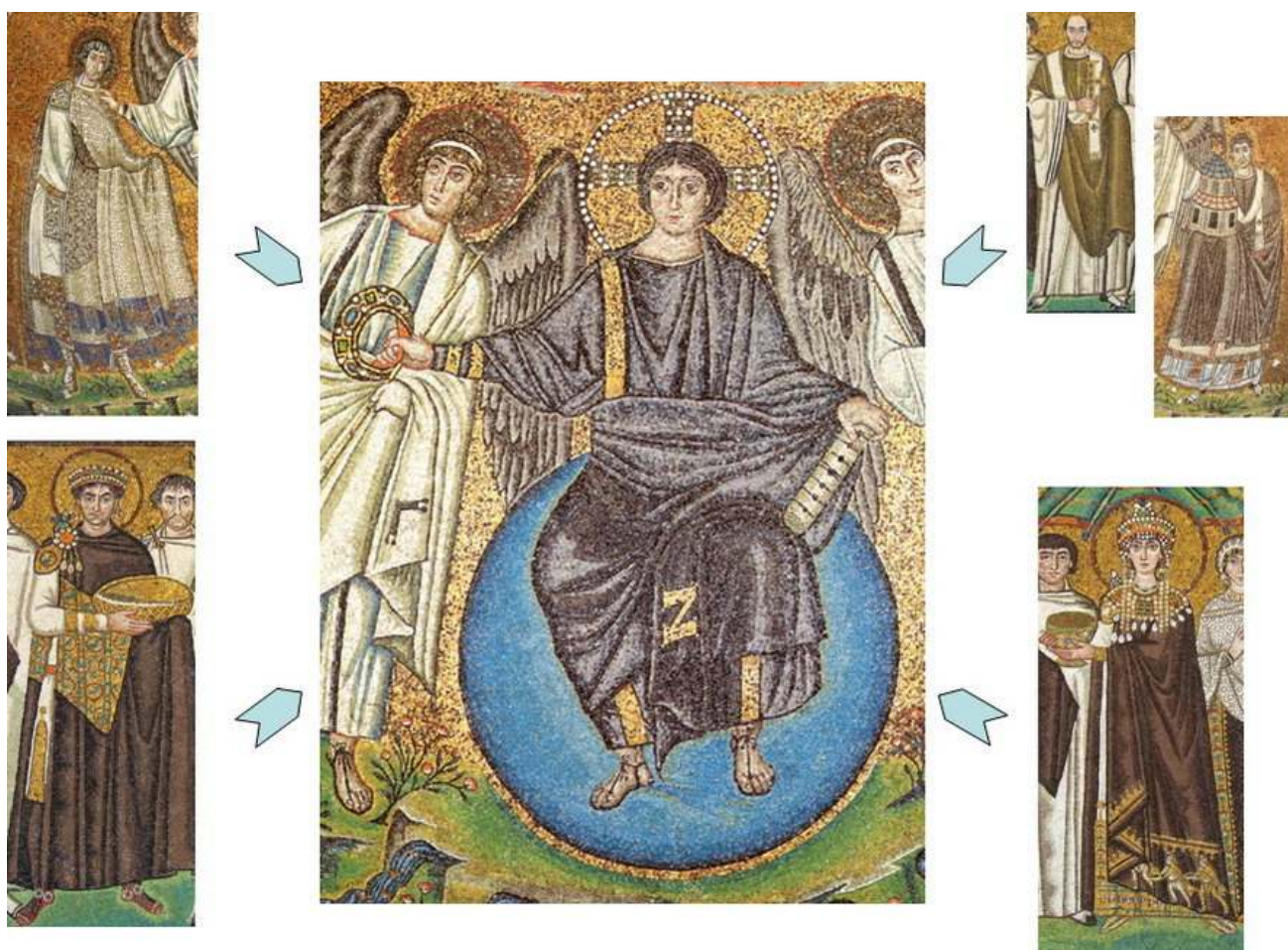
all'aurea gammadia Z che spicca sulla veste, simbolo della vita (ζωή) e corrispondente al sette, numero assai ricco di significati vetero e neotestamentari (fig. 674). La maestosa figura di Cristo dal volto apollineo è il fulcro compositivo e simbolico del catino absidale, in una mirabile fusione tra dimensione celeste e terrestre, tramite la presenza dello sfondo aureo e del verde giardino paradisiaco, costante delle teofanie absidali, emblema di Cristo stesso (Gv 20,15).

<sup>793</sup> KNIFFITZ, SPADONI 2007.

<sup>794</sup> WESSEL 1961, p. 388-389.

<sup>795</sup> RIZZARDI 2011, p. 194.

La teofania di S. Vitale è espressione dell'ortodossia già esaltata da Galla Placidia circa un secolo prima<sup>796</sup> (425-450), unitamente al programma politico di Giustiniano, attraverso la rappresentazione dei suoi protagonisti: la coppia imperiale Giustiniano-Teodora, i vescovi Ecclesio e Massimiano e il santo eponimo, tutti proiettati verso Cristo con una forza centripeta (*fig. 675*),



*Figura 675*

nonostante la staticità e la resa appiattita delle figure, allo scopo di esaltare il Salvatore e le autorità legate alla fondazione e all'intitolazione della basilica, in un armonico accordo tra aristocrazia, clero ed esercito, classi coese, quasi in un atteggiamento di *proskynesis*<sup>797</sup>, nell'affermazione del dogma trinitario. Lo schema iconografico, nonostante differenze stilistiche e tecniche, richiama senz'altro, in ambito romano, quello del precedente catino absidale della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano (526-530) (*fig. 676*) e quello del successivo arco trionfale della *basilica minor* in S. Lorenzo f.l.m. (579-590)<sup>798</sup> (*fig. 677*); è inoltre impiegato nella conca absidale della basilica Eufrasiana di Parenzo, chiara manifestazione della diffusione degli stilemi, dei caratteri iconografici, nonché ideologici, dell'arte

<sup>796</sup> RIZZARDI 1993.

<sup>797</sup> DECKERS 2002, pp. 18-22.

<sup>798</sup> BRANDENBURG 2004, p. 222-231, 236-240.



ravennate nell'area alto adriatica: si pensi, ad esempio, al Cristo sul globo turchino e ai busti delle sante in clipei simili a quelli dell'arcone presbiteriale di S. Vitale<sup>799</sup>.

A Parenzo, la Vergine *Theotokos* in trono con Cristo sulle ginocchia, connotata da motivi imperiali quali il trono e il *maphorion* purpureo, fiancheggiata dagli Arcangeli, da san Mauro con la corona del martirio, da altri santi protettori della chiesa locale e dal vescovo Eufrazio, il committente, con il modello della chiesa<sup>800</sup> (fig. 678), è espressione del dogma ribadito nei concili di Efeso (431) e Calcedonia (451): latrice della natura umana al Verbo, madre



Figura 676



Figura 677

dell'Uomo, ma anche di Dio, rappresenta ad un tempo la Divinità e l'Umanità del Cristo. Medesimo intento dovevano avere sia la raffigurazione della *Theotokos* tra angeli in uno dei peducci degli archi del colonnato nord in S. Demetrio a Salonicco, distrutta nell' incendio del 1917<sup>801</sup> (fig. 679), sia il perduto mosaico absidale di S. Maria Maggiore a Ravenna (fig. 680), commissionato dal vescovo Ecclesio, che ben si inserisce nell'ambito della politica anti-ariana post-teodericiana<sup>802</sup>.

<sup>799</sup> RIZZARDI 2011, p. 131-132; sulle *imagines clipeatae*, si veda BELTING 2004, p. 136-146.

<sup>800</sup> PRELOG 2004, p. 18-22.

<sup>801</sup> BAKIRTZIS, KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, MAVROPOULOU-TSIOUMI 2012, p. 148-158.

<sup>802</sup> RIZZARDI 2011, p. 119-122.



I riflessi dei due concili si percepiscono chiaramente anche nei mosaici di VI secolo di Cipro, isola assai vicina a Costantinopoli, geograficamente e politicamente, collocata sotto la diretta influenza imperiale nell'ambito della cosiddetta "Prefettura delle Isole", dove tuttavia gli editti degli imperatori iconoclasti non vennero mai imposti, garantendo così la salvezza e la conservazione di antichi splendori musivi<sup>803</sup>. I frammenti provenienti dalla Panagia Kanakaria a Lythragkomi<sup>804</sup> (fig. 681), ora conservati a Nicosia presso il Museo Bizantino, mostrano la Vergine affiancata da palme e da due arcangeli rappresentati come guardie imperiali, con sulle ginocchia il Bambino dal volto insolitamente adulto; ella era avvolta da una mandorla di luce, assisa su un trono con lo schienale a lira, elementi che ne sottolineavano il carattere imperiale, e che stabilivano una solenne distanza dallo spettatore, incutendo un timore reverenziale. La dichiarazione del dogma dell'incarnazione avviene qui in termini apocalittici: la mandorla di luce che avvolgeva la Vergine di Lythragkomi enfatizzandola, si lega al passo dell'Apocalisse in cui si cita una "donna ammantata di sole" (Ap 12,1); inoltre, il rotolo retto da Cristo sarebbe proprio il libro



Figura 678



Figura 679



Figura 680

dell'Apocalisse, come in San Vitale a Ravenna, e i dodici apostoli nei clipei corrisponderebbero alla "corona di dodici stelle" di cui parla il testo giovanneo<sup>805</sup>.

<sup>803</sup> MEGAW 1985, p. 173-198.

<sup>804</sup> MEGAW, HAWKINS 1977, p. 37-145.

<sup>805</sup> STEPHANOU 1979, p. 410-417.

A Kiti, presso la Panagia Angeloktistos, nel catino absidale in cui si è conservato il più completo dei mosaici absidali ciprioti, campeggia di nuovo la *Theotokos*, indicata dall'iscrizione ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ, eretta, con volto eburneo e sguardo fisso e astratto (fig. 682), secondo l'iconografia dell'*Hodighitria* presente anche nel coevo Vangelo di Rabbula, fiancheggiata da arcangeli con variopinte ali di pavone, simbolo di immortalità, similmente a quelli del Sinai, rappresentati a guisa di filosofi con aste, offerenti un globo sormontato dalla croce, simbolo del dominio sul mondo, in base ad un'iconografia assai diffusa nel VI secolo. A Kiti, rispetto a Lythragkomi, sono tuttavia scomparsi gli alberi del paesaggio paradisiaco e la mandorla.



Figura 681



Figura 682

Nell'area mediterranea orientale, un altro ciclo cristologico completo realizzato a mosaico nel VI secolo, secondo quanto riportato dal sofista ed oratore Coricio<sup>806</sup>, doveva invece trovarsi nella chiesa di S. Sergio a Gaza. Relativamente ai soggetti raffigurati nel medesimo edificio di culto, ricaviamo informazioni anche da un trattato armeno del VII secolo<sup>807</sup>, nel quale sono menzionati diversi soggetti tra i quali la Vergine *Theotokos* con Cristo sulle ginocchia, numerose figure di profeti, apostoli, martiri e santi, e scene della vita di Cristo dalla Natività all'Ascensione.

<sup>806</sup> CHORICIUS, *Laudationes Marciani*, I, 72 ss.

<sup>807</sup> DER NERSESSIAN 1944-45, p. 64.



Ritornando al contesto ravennate, nell'abside di S. Apollinare in Classe, al di sotto del santo eponimo *expansis manibus*, fondamentale è la presenza dei quattro vescovi successori, rappresentanti della chiesa ravennate, saldamente ortodossi: Ursus, Ecclesio, Ursicino e Severo il cui culto fu molto forte nel VI secolo, tanto che gli

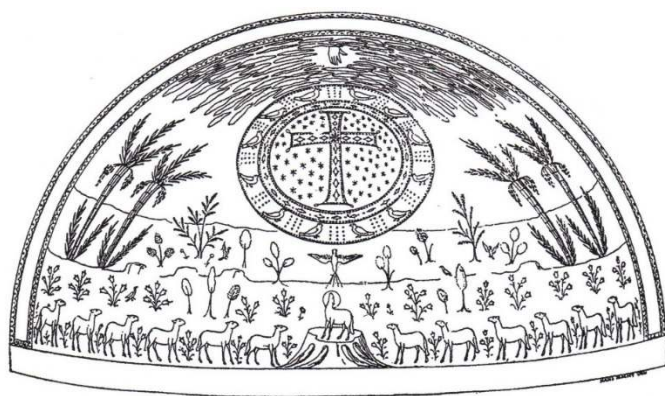


Figura 683

venne dedicata una basilica a Classe tuttora oggetto di scavi archeologici<sup>808</sup>. Tali vescovi sono collocati fisicamente e simbolicamente alla base della decorazione del catino absidale. La scena della Trasfigurazione sul Monte Tabor, frutto del genio di Massimiano che, tra l'altro, apportò delle modifiche all'originario schema iconografico<sup>809</sup>, è rappresentata qui in forma astratta e simbolica, analogamente alla perduta immagine della Trinità del catino absidale della *basilica nova* di Nola-Cimitile<sup>810</sup> (fig. 683).

Il volto barbato di Cristo di tipo siriano nel punto di intersezione dei bracci della croce inscritta nel grande clipeo stellato verso cui convergono Mosè, sintesi della legge, Elia, somma di tutti i profeti e la mano di Dio Padre tra le nubi gloriose, culmine della teofania, è esaltato dalle gemme che tempestano la croce e che sembrano simbolicamente corrispondere allo splendore delle sue vesti. Le iscrizioni  $\text{IX}\Theta\text{Y}\Sigma$  e  $\text{SALVS MVNDI}$  ribadiscono la funzione salvifica di Cristo e suggellano, a caratteri aurei, l'unità religiosa nell'ortodossia d'Oriente e Occidente propugnata da Giustiniano<sup>811</sup> (fig. 684). Come in S. Vitale, anche qui i contesti celeste e terreno si

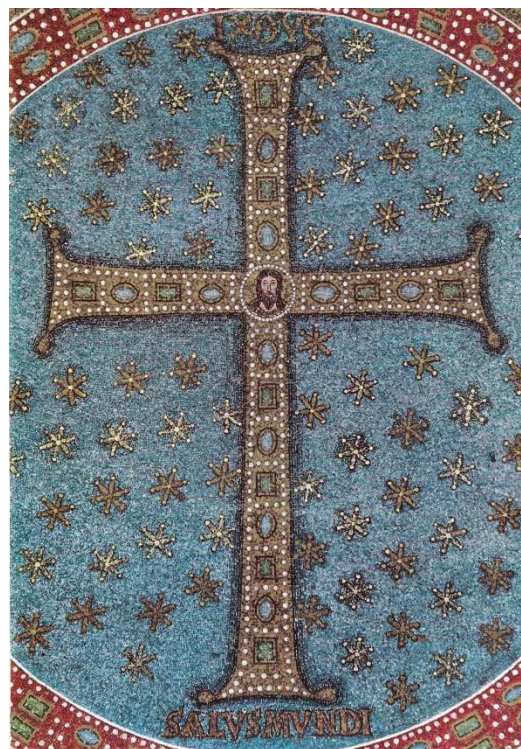


Figura 684

fondono, e la scala gerarchica può essere inscritta in un grande ipotetico triangolo che ha come base i vescovi ravennati e come vertice la mano di Dio che esce dalle nuvole apocalittiche. Tale spazio geometrico può essere a sua volta diviso in tre aree: le preziose nicchie di un edificio di culto, il giardino terrestre e il cielo (fig. 685).

<sup>808</sup> RACAGNI 2010.

<sup>809</sup> BOVINI 1973.

<sup>810</sup> *Paulinus Nolanus, Epist. XXXII, PL, 61, coll. 330-343.*

<sup>811</sup> RIZZARDI 2011, pp. 150-151.



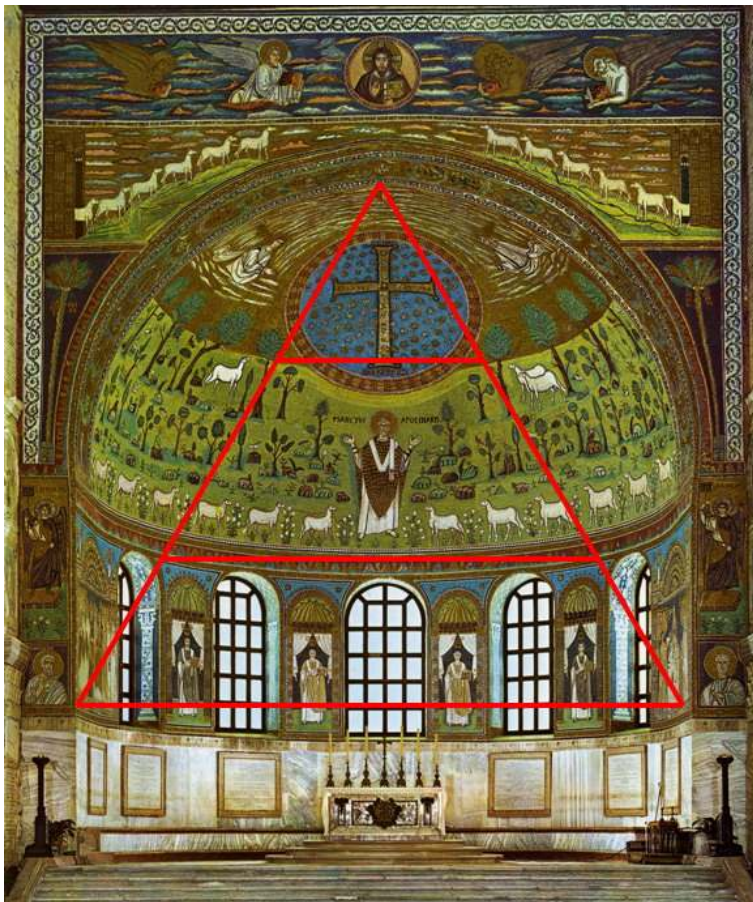


Figura 685

Si differenzia semanticamente e stilisticamente da quella della chiesa del monastero di S. Caterina sul Monte Sinai, caratterizzata invece da un certo espressionismo, soprattutto nelle umanissime figure prostrate di Pietro, Giovanni e Giacomo<sup>812</sup> (fig. 686), personaggi che in S. Apollinare in Classe vengono rappresentati sotto forma di pecorelle. Nel mosaico sinaitico domina l'oro e la scena emana spiritualità attraverso la siriana mandorla di luce a tre fasce d'azzurro digradanti di tono esternamente, da cui si irradiano otto raggi luminosi che sembrano dipartirsi dalla veste argentea di Cristo. L'immagine di Cristo trasfigurato, rigorosamente in linea con il dogma affermato nella *Confessio rectae fidei* del 551<sup>813</sup>, aveva come scopo quello di indicare la duplice e consustanziale natura del Figlio di



Figura 686

E' dunque evidente come nelle tre grandi teofanie absidali di Ravenna sia possibile riscontrare un diacronico *climax* ascendente di simbolismo e trascendenza ben visibile attraverso il linguaggio figurativo: dal *Christus victor* di S. Michele in Africisco, legato ad una dimensione più terrena, al Cristo della Trasfigurazione completamente proiettato in una dimensione celeste, passando attraverso il Cristo *cosmocrator* di S. Vitale che le assomma e fonde entrambe.

Per gli stilizzati ma lussureggianti elementi paesaggistici, per l'astrazione ed il forte simbolismo, la scena di Trasfigurazione di Classe si

<sup>812</sup> ANDREPOULOS 2002.

<sup>813</sup> *Iustinianus*, PG, 86, col. 1099 D.

Dio<sup>814</sup>, confutando sia gli ariani che i monofisiti, e facendo del monastero di S. Caterina una vera e propria roccaforte dell'ortodossia, sorta dal medesimo *humus* teologico di VI secolo in cui vennero concepite sia le teofanie absidali dell'altoadriatico sia quelle del Mediterraneo orientale.

In conclusione, le grandi scene analizzate in questa sede appaiono legate ad un unico, saldo "lemma ideologico" declinato secondo iconografie e stili diversi che riflettono le specificità dei centri. Comune a tutte le teofanie è infatti l'esaltazione del solido dogma trinitario, ma si può evidentemente rilevare una sostanziale differenza tra Oriente e Occidente. I mosaici di Cipro e del Sinai, infatti, per la loro diretta appartenenza alla sfera d'influenza costantinopolitana, e per la loro vicinanza geografica alla Terra Santa, culla del Cristianesimo, rappresentano le figure di Cristo e della Vergine non affiancate da intermediari per così dire terreni, sebbene emergano delle chiare peculiarità territoriali: in particolare, a S. Caterina, la raffigurazione di Mosè le cui vicende si legano al Sinai, e a Cipro la forte presenza della figura della Vergine, sia per il legame dell'isola al Concilio di Efeso, in occasione del quale il Patriarca di Antiochia concesse l'autocefalia alla chiesa cipriota, sia per l'esistenza di forti comunità monofisite. A Parenzo e a Ravenna in special modo, così come a Roma, invece, compaiono in posizione preminente le figure di ecclesiastici locali. Dunque, le teofanie absidali di Ravenna, città-ponte tra Oriente a Occidente, centro adriatico che acquisì una funzione di primaria importanza nell'ambito di un piano politico-religioso di ampio respiro, con figure di spicco vincolate all'imperatore, quali i vescovi Ecclesio, Vittore, Massimiano di Pola e Agnello che si distinse soprattutto nell'opera di riconsacrazione delle chiese ariane all'ortodossia, sono paradigmatiche per gli aspetti politici ed ideologici del tempo e costituiscono l'apice dell'età d'oro bizantina.

---

<sup>814</sup> DE' MAFFEI 1982, p. 185-200.

## VII. LA COMMITTENZA

Già nei primi due capitoli storici e nel corso della catalogazione è emerso che i programmi musivi sono lo specchio dei tempi in cui furono realizzati e che quindi, nell'ottica dell'arte intesa come *instrumentum ecclesiae et regni*, essi riflettono chiaramente l'ideologia dei rispettivi committenti di alto rango: imperatori, dignitari imperiali, papi e vescovi.

L'arte musiva viene praticata in epoche di prosperità economica, alla presenza di committenti facoltosi, forti e rappresentativi, e ciò risulta evidente nei gloriosi secoli V e VI: rispetto alla pittura ad affresco, il mosaico è più costoso, e di certo più prezioso e relativamente resistente alle offese del tempo, come si è già sottolineato, e proprio per questo venne impiegato come immediato e duraturo mezzo di comunicazione di idee e messaggi religiosi e politici destinati a rimanere impressi a lungo, in inscindibile armonia con l'architettura. Esso, per riprendere la definizione che ne dà Maria Andaloro, è “la voce di un investimento simbolico”<sup>815</sup>.

Per l'importanza storica e culturale rivestita dai committenti, per la loro grande personalità e forza creatrice che si sono materializzate e che continuano a vivere nei programmi musivi ancora esistenti, è opportuno, a conclusione del lavoro di ricerca, offrire una panoramica sui promotori delle decorazioni musive schedate, sia allo scopo di ripercorrere sinteticamente e in senso diacronico la complessa rete dei mosaici parietali mediterranei, sia, soprattutto, al fine di fare luce sulle figure di influenti ecclesiastici, spesso legati alle autorità della corte imperiale da una forte unità di intenti che è possibile cogliere chiaramente sia nelle iconografie dei mosaici, sia nelle epigrafi che frequentemente corredano le scene.

Tra i mosaici più antichi presi in considerazione, si collocano quelli del battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli: fondamentale per l'ideazione del programma iconografico dovette essere senza dubbio Severo, dodicesimo vescovo della città partenopea, appartenente alla classe aristocratica, il quale instaurò significativi rapporti di amicizia con figure di spicco della cristianità occidentale di fine IV e inizi V secolo, quali papa Damaso a Roma, Paolino di Nola, Ambrogio vescovo di Milano e Agostino di Ippona.

Severo, in base al *Chronicon episcoporum neapolitanorum* e al *Catalogus episcoporum neapolitanorum*, dovette guidare la comunità cristiana partenopea tra il 362 o il 363 e il 408 o il 409<sup>816</sup>, quando non tutti (né gli aristocratici, né il popolo) avevano ancora aderito al cristianesimo, in

---

<sup>815</sup> ANDALORO 2006, p. 47.

<sup>816</sup> DELEHAYE 1941, p. 17.



un periodo in cui, inoltre, si stava diffondendo l'eresia ariana; le qualità di tale vescovo vennero riconosciute unanimemente non solo in ambito cristiano, ma anche in quello pagano. Sempre secondo il *Chronicon*, Severo fece erigere quattro basiliche, delle quali due con un buon margine di certezza: la prima è una basilica cimiteriale, fuori le mura, dove probabilmente il vescovo fece deporre i resti del proprio predecessore Massimo<sup>817</sup>, a poca distanza dalle catacombe che recano il nome del vescovo stesso, S. Severo alla Sanità; la seconda, detta basilica Severiana, con l'abside decorata a mosaico, era ubicata all'interno della città, laddove oggi sorge la chiesa di S. Giorgio Maggiore<sup>818</sup>.

Notevole in Campania fu anche la già citata figura di Paolino da Nola (355-431), le cui *Epistulae* inviate all'amico Sulpicio sono preziose per ricostruire l'iconografia di alcune basiliche campane: i soggetti che Paolino fece rappresentare negli edifici di culto, come ci testimonia la perduta decorazione absidale della *basilica nova* a Cimitile, erano di grande attualità per l'ecumene cristiana, soprattutto in concomitanza con l'arrivo dei Goti, evento destabilizzante per via della diffusione dell'eresia ariana.

Il vescovo nolano aveva incontrato a Vienne Martino di Tours, il *malleus haereticorum*, e ogni anno si recava a Roma; inoltre, era in contatto epistolare, tra gli altri, anche con Agostino e Ambrogio. I contatti milanesi stabiliti da Paolino sono testimoniati dal fatto che egli avesse accolto alcune reliquie dei martiri Gervasio e Protasio, rinvenute dal vescovo milanese nel 386, e le avesse deposte sotto l'altare maggiore della basilica di S. Felice a Cimitile. Inoltre, la presenza delle figure dei martiri milanesi affrescate nella catacomba di S. Severo alla Sanità a Napoli, potrebbero essere un indizio dei legami tra Severo e la chiesa di Milano e documentare così ad un tempo la forte spinta che i vescovi Paolino, Ambrogio e Severo diedero alla liturgia e all'arte cristiana<sup>819</sup>.

A Milano il carisma del vescovo Ambrogio, morto nel 397, continuò a farsi sentire anche nei due secoli successivi; è possibile che in relazione ai mosaici della cappella e dell'atrio di S. Aquilino, tesi ad esaltare la figura di Cristo vincitore, il grande vescovo ne abbia influenzato – a livello di programma iconografico – il committente, in merito al quale si può ipotizzare che fosse un membro della dinastia valentiniano-teodosiana<sup>820</sup>.

Contestualmente al trasferimento della sede imperiale occidentale nel 402 da Milano, il vescovo Ursus, presule a Ravenna tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, fece costruire la prima Cattedrale della città, l'antica basilica Ursiana. Nello stesso periodo il primo committente imperiale di grandi lavori nella nuova capitale d'Occidente, sebbene le fonti a tal proposito non segnalino opere specifiche, dovette essere verosimilmente Onorio, figlio di Teodosio il Grande che, probabilmente,

---

<sup>817</sup> AMBRASI 1968, c. 992.

<sup>818</sup> BOLOGNA 1993, p. 181; BISCONTI 1996a; PIETRI 1999, p. 2055.

<sup>819</sup> SCANCAMARRA 1995, p. 33; FERRI 2013, pp. 46-47.

<sup>820</sup> BERTELLI 1985, p. 156.

commissionò la splendida decorazione musiva della Rotonda di S. Giorgio a Salonicco, in occasione della conversione dell'edificio a luogo di culto cristiano. In ambito ravennate lo storico Agnello, tuttavia, cita il dignitario imperiale Lauricio, come *mandans* dell'erezione della basilica di S. Lorenzo in Cesarea, dove trovò poi sepoltura nell'attiguo oratorio dedicato ai santi Stefano, Gervasio e Protasio, consacrato il 29 settembre 433.

A Ravenna, nella prima metà del V secolo, è comunque Galla Placidia (425-450), reggente del figlio Valentiniano III, a distinguersi in assoluto per la sua personalità e per il suo evergetismo, seguendo l'esempio di Elena, la madre di Costantino il Grande. L'Augusta fu la prima grande promotrice di preziose decorazioni musive parietali nella città adriatica, con un duplice fine, ossia esaltare contemporaneamente la fede ortodossa e la dinastia valentiniano-teodosiana su salde basi divine e trascendenti. E' proprio nei mosaici scomparsi di S. Giovanni Evangelista che si coglie il primo stretto connubio tra la chiesa di Ravenna, rappresentata allora dal vescovo Pier Crisologo (432-450), e il potere imperiale spiritualmente legittimato dalla chiesa stessa<sup>821</sup>, espresso soprattutto attraverso le *images clipeatae* dei predecessori di Galla Placidia e la raffigurazione delle coppie regali Teodosio-Eudocia e Arcadio-Eudossia. Si può ipotizzare che lo stesso vescovo, *fundator* della classense basilica Petriana<sup>822</sup> – che tra l'altro era rappresentato nella parte inferiore dell'abside della basilica di S. Giovanni Evangelista – abbia avuto un ruolo attivo nell'ideazione dei programmi iconografici degli edifici di culto ravennati dell'epoca, tra i quali anche quello del complesso di S. Croce, con l'attiguo mausoleo placidiano.

Tali mosaici esprimevano bene la tematica apocalittica, presente anche nei coevi mosaici di Roma e della Campania: per i primi si pensi a quelli di S. Pudenziana risalenti all'epoca di papa Innocenzo I (410-417), realizzati non casualmente subito dopo il terrificante sacco di Roma messo a segno dai Visigoti di Alarico – avvenimento davvero “apocalittico” per i romani –, e probabilmente su ispirazione del *De civitate Dei* di Agostino; inoltre, si faccia riferimento a quelli scomparsi della basilica di S. Giovanni in Laterano, commissionati dal console Flavio Felice e dalla moglie Padusia (428-430), e a quelli successivi di S. Maria Maggiore, tesi ad esaltare l'unitarietà fra Antico e Nuovo Testamento, attribuibili al papato di Sisto III (432-440). Per quanto riguarda la Campania, alla prima metà del V secolo appartengono i primi mosaici di committenza vescovile delle catacombe partenopee di S. Gennaro e di S. Gaudioso, ai quali se ne aggiunsero altri fino agli inizi del VI secolo; vanno poi menzionati quelli chiaramente apocalittici della cappella di S. Matrona in S. Prisco a S. Maria Capua Vetere, commissionati dal vescovo Simmaco (424-439), il quale, inoltre, proprio mentre Sisto III saliva al soglio pontificio, all'indomani del Concilio di Efeso che aveva proclamato Maria

---

<sup>821</sup> RIZZARDI 1993.

<sup>822</sup> LP.HE., *Vita Petri*, p. 289.

come Madre di Dio (*Theotokos*), a Capua fece erigere la chiesa di *Sancta Maria Syricorum*, decorandola con un mosaico absidale purtroppo scomparso, dedicato alla Vergine, probabilmente simile a quello che doveva campeggiare nel catino absidale della romana S. Maria Maggiore.

In ambito romano, all'epoca placidiana vanno riferiti pure i mosaici scomparsi della cappella di S. Elena nella basilica di S. Croce in Gerusalemme (424-432), commissionati proprio dall'Augusta mentre era ancora in vita papa Celestino I, nonché le grandi imprese musive della basilica di S. Sabina e dell'atrio del battistero Lateranense, attribuibili al già citato papa Sisto III. Come si è visto, Galla Placidia ebbe un ruolo come committente anche in relazione ai mosaici dell'arco trionfale della basilica di S. Paolo f.l.m., di cui si è conservato in originale solo qualche frammento, *in primis* la splendida testa di Pietro: è l'iscrizione che corre lungo l'arco absidale ad attestare l'intervento di Galla Placidia, insieme a papa Leone Magno (440-461). Sotto gli auspici di quest'ultimo pontefice, il quale si distinse per l'impiego parallelo di pittura e mosaico all'interno degli stessi edifici di culto<sup>823</sup>, in linea con il programma iconografico dell'arco trionfale della Basilica Ostiense, un altro console come il già ricordato Flavio Felice, Mariniano, con la propria consorte Anastasia, fece realizzare i mosaici della facciata occidentale della basilica di S. Pietro in Vaticano; inoltre, alla committenza papale di Leone vanno assegnati verosimilmente anche i mosaici della distrutta chiesa di S. Eufemia al Vico Patricio, dedicata alla memoria del Concilio di Calcedonia del 451 e, in particolare, alla martire titolare calcedonese.

Negli stessi anni, in area greca, a Salonicco, abili maestranze dovevano concludere la straordinaria decorazione musiva della Panagia Acheiropoietos, per la cui committenza risultano utili alcune iscrizioni rinvenute nel *tribelon*, che attestano tre donatori, tra i quali Andrea, da identificarsi verosimilmente con il rappresentante del metropolita al concilio di Calcedonia<sup>824</sup>.

Con la morte di Galla Placidia avvenuta a Roma nel 450 e la fine della dinastia valentiniano-teodosiana determinata dall'uccisione di Valentiniano III nel 455, a Ravenna e in tutto l'Occidente viene a mancare una figura imperiale di rilievo; pur nel contesto di un Impero ormai tramontato, è il vescovo Neone (451-473), diretto successore di Pier Crisologo, a distinguersi nel terzo quarto del V secolo e a dimostrare, soprattutto attraverso la decorazione musiva scomparsa della *domus quinque accubita* e quella ancora esistente del battistero della Cattedrale cattolica, come i vescovi si collochino perfettamente nel solco dell'evergetismo imperiale<sup>825</sup>. I mosaici della sala tricliniare situata all'interno dell'episcopio, descritti da Andrea Agnello nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, evidenziano che Neone sosteneva la *concordia Testamentorum*, già promossa da diversi Padri della

---

<sup>823</sup> ANDALORO 2006, p. 47. La studiosa, a proposito del duplice ricorso alla pittura e al mosaico, parla di un vero e proprio *principio della disgiunzione*.

<sup>824</sup> KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2012.

<sup>825</sup> DAVID 2013, p. 105.



Chiesa nonché dal vescovo milanese Ambrogio, ed espressa figurativamente anche nelle sopra citate decorazioni parietali di edifici di culto romani, come S. Pietro in Vaticano e S. Paolo f.l.m.<sup>826</sup>.

Contemporanei ai mosaici ravennati neoniani sono da considerare quelli romani commissionati da papa Ilario (461-468) nelle cappelle di S. Giovanni Evangelista, S. Giovanni Battista e S. Croce, attigue al battistero Lateranense, i cui programmi musivi alludevano sia all'Apocalisse, sia alla Salvezza legata al Battesimo. Circa nello stesso periodo in cui il generale Flavio Ricimero (462-470) fece erigere e mosaicare quello che sarebbe diventato il maggiore edificio di culto ariano di Roma, ossia la chiesa di S. Agata dei Goti nel quartiere della Suburra, il generale goto Valila donò a papa Simplicio (468-483) un ambiente di rappresentanza che il pontefice trasformò in chiesa e fece mosaicare<sup>827</sup>.

Anche dopo la morte di Neone, la chiesa ravennate mantiene una certa importanza ed influenza, come testimonia la costruzione della basilica di S. Agata Maggiore su commissione del vescovo Giovanni I Angelopte (477-494)<sup>828</sup>: tale chiesa, fatta decorare a mosaico dallo stesso presule, venne dedicata alla martire di Catania, il culto della quale probabilmente si diffuse nella città adriatica, poiché in Sicilia la chiesa di Ravenna aveva cospicui patrimoni<sup>829</sup>.

Nello stesso anno della scomparsa di Neone, nella capitale d'Oriente, Costantinopoli, viene realizzato il primo mosaico parietale di cui si abbia notizia, ossia la decorazione musiva dell'abside dell'oratorio del monastero delle Blacherne, oggi purtroppo scomparsa, commissionata dall'imperatore Leone I, sulla scia di quanto stabilito nel concilio di Efeso del 431<sup>830</sup> e della precedente dedicazione alla Vergine di una basilica fatta erigere dall'imperatrice Pulcheria (450-453).

Proprio da Costantinopoli giunse a Ravenna il carismatico re ostrogoto Teoderico che, tra la fine del V secolo e gli inizi del VI, riuscì a dominare sull'Italia per oltre trent'anni (493-526); se non è da escludere che il battistero degli Ariani fosse stato commissionato dal vescovo ariano del tempo unitamente alla vicina Cattedrale, è certo che il sovrano fece erigere la basilica Palatina, attuale chiesa di S. Apollinare Nuovo, per lo svolgimento delle cerimonie ufficiali della corte ariana; egli ne curò di persona la decorazione architettonica e scultorea e il programma iconografico musivo, esprimendo da un lato ispirazioni romane e suggestioni costantinopolitane colte durante la permanenza presso la corte dell'imperatore Zenone come suo figlio adottivo<sup>831</sup>, dall'altro soprattutto le istanze della fede ariana, dando luogo ad un profondo cambiamento ideologico: è ormai indubbio, infatti, che per la scelta e la disposizione delle scene cristologiche dei registri superiori della navata centrale, Teoderico

---

<sup>826</sup> RIZZARDI 2005.

<sup>827</sup> WAETZOLDT 1964.

<sup>828</sup> LP.HE., *Vita Johannis*, pp. 307 ss.

<sup>829</sup> MAZZOTTI 1967, pp. 233-234.

<sup>830</sup> LAZAREV 1967, p. 67.

<sup>831</sup> RIZZARDI 1989.

abbia seguito gli insegnamenti del vescovo Ulfila, promotore dell'arianesimo radicale, e agli scritti di Massimino, autore delle Omelie e del *Sermo Arianorum*<sup>832</sup>.

Coevo a Teoderico è il vescovo cattolico Pietro II (494-519), la cui opera di committente è legata alla fondazione del battistero attiguo alla basilica Petriana, ma soprattutto, come attestano i relativi monogrammi musivi, alla Cappella Arcivescovile<sup>833</sup>, "roccaforte" ravennate della dogmatica ortodossa, l'unico edificio cattolico realizzato *ex novo* durante il dominio ariano, vero e proprio scrigno contenente uno dei mosaici ravennati antiariani per eccellenza: la lunetta posta sulla porta d'ingresso del vestibolo, che raffigura Cristo guerriero nell'atto di calpestare i *saeva crimina* (leone e serpente), simboli dell'eresia. Tale scena si può considerare come un'eco dell'affresco non più esistente del vestibolo del Palazzo imperiale di Costantinopoli, dove l'imperatore Costantino il Grande era rappresentato nell'atto di trafiggere un serpente, emblema del nemico vinto<sup>834</sup>. La colta committenza episcopale si scorge sia negli esametri che corrono lungo le pareti del vestibolo del piccolo edificio di culto, tesi ed esaltare la luce musiva, ma soprattutto quella divina, sia nell'iscrizione tratta dal Vangelo di Giovanni, *Ego sum via, veritas et vita*, riportata sul *codex* aperto retto da Cristo: parole, queste, che rivestono un chiaro significato antieretico, poiché erano già state esaltate nei testi di Padri della Chiesa quali Atanasio e Gregorio di Nissa<sup>835</sup>.

Alla medesima epoca risalgono, sempre in Italia settentrionale, diverse imprese attribuibili sia ad aristocratici che ad ecclesiastici: nel primo caso, si annoverano la costruzione e la decorazione del sacello di S. Maria Mater Domini presso la chiesa dei Ss. Venanzio e Fortunato a Vicenza, opera che si lega al nome del *vir referendarius* Gregorio, funzionario della corte teodericiana<sup>836</sup>; inoltre, a Padova, l'ostrogoto Venanzio Opilione finanziò l'erezione di una basilica affiancata da alcuni ambienti, tra i quali un sacello dedicato a san Prosdocimo. Alla committenza ecclesiastica sono invece da assegnare la realizzazione della decorazione musiva del battistero di Albenga<sup>837</sup>, con chiari intenti antiariani, a favore del dogma trinitario<sup>838</sup>, e il progetto dei mosaici della cappella di S. Vittore in ciel d'oro a Milano, verosimilmente ideato e commissionato dal vescovo Lorenzo (490-512), anche per i chiari nessi tra i mosaici e la tradizione ambrosiana del culto dei martiri<sup>839</sup> rappresentati nella cupola (Vittore) e sulle pareti del sacello (Nabore, Felice, Gervasio e Protasio).

---

<sup>832</sup> PENNI IACCO 2011, *passim*.

<sup>833</sup> RIZZARDI 1989, pp. 371-373.

<sup>834</sup> EUSEB., *Vita Constantini*, PG XX, III, col. 1058; BISCONTI 2005, pp. 182-183; RIZZARDI 2011, p. 188.

<sup>835</sup> RIZZARDI 2011, p. 186.

<sup>836</sup> LUSUARDI SIENA 1992.

<sup>837</sup> Essendo incerta e lacunosa la cronotassi dei vescovi di Albenga tra V e VI secolo, non è possibile assegnare ad un presule specifico la decorazione musiva del battistero: LANZONI 1927, pp. 841-842.

<sup>838</sup> MARCENARO 2006, pp. 56-57.

<sup>839</sup> MONTANARI 1992, p. 266.

In Italia meridionale, ad altri tre ecclesiastici, tra la fine del V e gli inizi del VI, vanno attribuite altrettante decorazioni musive: al vescovo Lorenzo, un mosaico raffigurante le chiese della diocesi, all'interno del battistero attiguo alla cattedrale di S. Maria di Siponto<sup>840</sup>; forse al vescovo Prisco (484-523) di Nola l'edicola dedicata a S. Felice a Cimitile<sup>841</sup>, mentre a Stefano I, vescovo di Napoli tra il V e il VI secolo, che partecipò ai sinodi romani del 499 e del 501, l'erezione di una basilica "*ad nomen Salvatoris*", comunemente chiamata *Stephania* dal nome del suo fondatore, della quale restano solo pochi lacerti di mosaico parietale<sup>842</sup>. Parimenti esigue sono le testimonianze musive di epoca teodericiana a Roma, riconducibili alle tracce di un mosaico fatto realizzare da papa Simmaco (498-514) nella chiesa di S. Martino ai Monti. Di ben altro tenore, subito dopo la morte del sovrano goto, è la decorazione musiva della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, commissionata da papa Felice IV (526-530), il cui ritratto, seppur attualmente rifatto, doveva trovare posto anche originariamente nel catino absidale dell'edificio di culto.

Contemporaneamente, a Salonicco una nobile anonima faceva mosaicare il catino absidale della chiesa di Hosios David, nell'ambito del Monastero di Latomou, mentre nel 512 da Costantinopoli l'imperatore Anastasio si fece promotore della decorazione, compresa quella musiva, del monastero di Mār Gabriel, nell'area sud-orientale della penisola anatolica. Circa un decennio dopo, ancora la corte imperiale costantinopolitana diede l'impulso alla costruzione di un altro edificio di culto, la preziosa basilica di S. Polieucto, la cui committente fu la nobile Anicia Giuliana (523-527).

All'imperatore Giustiniano (527-565) si deve la completa riedificazione della basilica di S. Sofia e la sua consacrazione il 27 dicembre 547, in seguito all'incendio divampato durante la violenta rivolta detta di Nika, nel 532: la decorazione musiva, la scultura architettonica, l'arredo liturgico e le preziose suppellettili concorrevano a rendere l'ambiente trasfigurato e trascendente, esaltando l'imperatore come rappresentante terreno della divinità<sup>843</sup>. La completa aniconicità dei mosaici di S. Sofia riflette il sostegno concesso da Giustiniano ai Monofisiti, nella volontà di riconciliarli alla Chiesa ufficiale. La committenza imperiale, quasi esclusiva a Costantinopoli, accomuna la grandiosa basilica di S. Sofia alla vicina chiesa di S. Irene, ma anche alla chiesa inglobata nel monastero di S. Caterina sul Sinai, nei cui mosaici trionfa al massimo grado il dogma trinitario: ciò si riscontra anche nella basilica Eufрасiana di Parenzo, completamente ristrutturata e decorata fra il 539 e il 560, dopo la riconquista dell'Istria da parte di Giustiniano, dal vescovo Eufрасio, che, come attesta l'epigrafe

---

<sup>840</sup> FALLA CASTELFRANCHI 2005, p. 18.

<sup>841</sup> EBANISTA 2000.

<sup>842</sup> EBANISTA 2005.

<sup>843</sup> RIZZARDI 2007, p. 83.



nell'abside centrale, ne commissionò la realizzazione degli arredi architettonici e dei mosaici<sup>844</sup>, sul modello, soprattutto a livello iconografico, dei coevi edifici di culto ravennati quali S. Maria Maggiore, S. Michele in Afrisco, S. Vitale, ma anche S. Apollinare Nuovo e S. Apollinare in Classe. Tra i numerosi soggetti ritratti nel catino absidale della basilica Eufrasiana spicca, a conferma della piena adesione del vescovo di Parenzo al Concilio di Calcedonia, contro la Condanna dei Tre Capitoli<sup>845</sup>, la Vergine *Theotokos* in trono, che doveva campeggiare anche nel catino absidale della piccola chiesa di S. Maria della Croce a Casaranello in Puglia (metà del VI secolo)<sup>846</sup>, di cui non si dispone di indizi in merito alla committenza. E' avvolto nell'oblio anche il fondatore e committente dei mosaici del secondo quarto del VI secolo della Panagia Kanakaria di Lythragkomi, a Cipro, caratterizzati dalla medesima iconografia di Maria "generatrice di Dio", soggetto riscontrabile peraltro sulla stessa isola, a Kiti, nella Panagia Angeloktistos, risalente alla seconda metà del VI secolo: anche in questo caso non è possibile definire la committenza, ma solo immaginarne l'alto rango, per l'uso di tessere auree e per l'alto livello esecutivo.

All'epoca giustiniana si possono far risalire anche i pannelli musivi esistenti e scomparsi della basilica tessalonicense di S. Demetrio<sup>847</sup>: pur non disponendo di fonti che riportino indizi relativi all'identità dei committenti, tuttavia, soprattutto grazie alle iscrizioni frammentarie riportate nei disegni di W.S. George, si può ipotizzare che essi siano stati ordinati da aristocratici tessalonicesi devoti al santo eponimo<sup>848</sup>.

Dopo la riconquista bizantina del 540, nell'ambito del progetto di ampio respiro di Giustiniano di rinnovare l'impero, riportandolo agli antichi splendori, vivificati dalla fede ortodossa di cui lo stesso imperatore si fece promotore, a Ravenna la committenza politica ed ecclesiastica si intrecciano e procedono in armonico accordo fra loro, pur conservando ciascuna la propria autonomia: i programmi musivi commissionati dai vescovi, pertanto, sono il frutto di un proficuo rapporto di dialogo tra la chiesa locale e la corte costantinopolitana, nel comune intento di trionfare sull'arianesimo e di ristabilire definitivamente l'ortodossia. In tale scenario politico-religioso, già in concomitanza con il tramonto del regno teodericiano, spiccano quali massime autorità della chiesa ravennate e committenti di grande rilievo, i vescovi Ecclesio, Massimiano e Agnello, la cui presenza appare chiara non solo a livello ideologico, attraverso i mosaici nei quali prendono forma i complessi temi di età giustiniana<sup>849</sup>, ma anche figurativamente, tramite i loro ritratti.

---

<sup>844</sup> RIZZARDI 2008, pp. 425-428.

<sup>845</sup> CUSCITO 1977.

<sup>846</sup> FALLA CASTELFRANCHI 2005, p. 17.

<sup>847</sup> Tra i pannelli esistenti si ricordano quelli situati all'inizio delle navate laterali: san Demetrio e l'angelo e san Demetrio orante con due fanciulli.

<sup>848</sup> BAKIRTZIS 2012.

<sup>849</sup> Per tali temi, si veda soprattutto il capitolo VI.6.

Ecclesio (522-536), già raffigurato a fianco della Vergine in trono nel catino absidale della basilica di S. Maria Maggiore, con il modellino della chiesa di cui fu *episcopus mandans*, al ritorno da un viaggio a Costantinopoli<sup>850</sup>, in S. Vitale compare nella medesima privilegiata collocazione e nello stesso atteggiamento, accanto a Cristo *cosmocrator*, in posizione simmetrica rispetto al santo titolare.

Sulla scia di Ecclesio si pone Vittore (537-544), il quale dedicò la chiesa di S. Michele in Africisco: tale edificio di culto, fatto costruire da Giuliano Argentario e da Bacauda<sup>851</sup>, è considerato come il più antico dell'epoca giustiniana e il primo nel quale si affermò con decisione la dogmatica ortodossa. Lo stesso Vittore, inoltre, portò a termine i lavori intrapresi nella basilica di S. Vitale dal proprio predecessore, e commissionò, come si è visto, la decorazione musiva del battistero attiguo alla basilica Petriana<sup>852</sup>.

Massimiano (546-556) fu il primo presule ravennate ad essere nominato *archiepiscopus*: tale titolo consentiva di esercitare, oltre al potere prettamente spirituale, anche quello di amministrare la giustizia in ambito civile, e di gestire le ricchezze e i beni ecclesiastici<sup>853</sup>. Egli, ricordato come il consacratore delle basiliche di S. Michele in Africisco, di S. Vitale e di S. Apollinare in Classe, incarna il potere religioso in connubio con quello politico nella rappresentazione della corte terrena insieme a Giustiniano e all'imperatrice Teodora. In qualità di fondatore, costruttore e dedicatore, doveva spiccare anche nel mosaico absidale della scomparsa chiesa di S. Stefano Maggiore; inoltre, ricoprì, con un buon margine di probabilità, un ruolo di primo piano nell'ideazione del programma iconografico della basilica classense, modificando il progetto iniziale – come testimonia la più volte citata sinopia rinvenuta in occasione dei restauri musivi degli anni '70 – al fine di dare spazio, forse suggestionato da un sermone di san Pier Crisologo<sup>854</sup>, alla maestosa figura del protovescovo Apollinare, simbolicamente sostenuto da quelle dei suoi successori, ossia Severo, Orso, Ecclesio e Ursicino, importanti committenti sulle orme dei quali operò il presule di Pola: proprio il vescovo Ursicino aveva dato inizio sia all'erezione della basilica, sia alla relativa decorazione musiva.

Massimiano va ricordato anche per gli interventi di restauro all'interno del battistero Neoniano, come testimoniano i monogrammi negli estradossi di tre delle absidi, così come per i mosaici sulla facciata esterna della basilica classense *Beati Probi*, dove furono ritratti altri vescovi ravennati, quali Eleucadio, Calogero e Probo. Naturalmente, alla committenza di Massimiano vanno

---

<sup>850</sup> LP.HE., *Vita Ecclesii*, p. 318; DEICHMANN 1976, pp. 343-348.

<sup>851</sup> SPADONI, KNIFFITZ 2007.

<sup>852</sup> LP.HE., *Vita Victoris*, p. 325.

<sup>853</sup> CAILLET 2003.

<sup>854</sup> S. PETRI CHRYSOLOG, *Sermo 128*, PL III, 552.

collegate anche la costruzione e la decorazione della basilica di S. Maria Formosa a Pola, città d'origine dello stesso vescovo<sup>855</sup>.

All'opera del vescovo Agnello (557-570) si deve la seconda fase della decorazione musiva della basilica di S. Agata Maggiore – ossia la scomparsa teofania absidale e i superstiti intradossi delle finestre –, ma soprattutto la riconsacrazione a S. Martino in Cielo d'oro, le epurazioni e i rifacimenti musivi della basilica Palatina teodericiana, nel segno dell'ortodossia ripristinata dal rescritto di Giustiniano del 561<sup>856</sup>: come si è sottolineato, la *damnatio memoriae* ai danni di parte dei mosaici di epoca teodericiana, eliminò in massima parte o *in toto* i personaggi legati alla corte gota, non più graditi al nuovo corso storico giustiniano, sostituiti dalle ieratiche processioni di sante e santi, modelli esemplari della fede ortodossa, che incarnano mirabilmente l'ecumenicità della chiesa. In linea con la politica giustiniana, fu verosimilmente proprio Agnello, profondo conoscitore della tradizione agiografica ravennate, a scegliere i santi da rappresentare, e a porre a capo delle due processioni san Martino, il *malleus haereticorum*, e santa Eufemia, martire di Calcedonia. Come testimonia lo storico Andrea Agnello<sup>857</sup>, l'illustre committente dei lavori di passaggio dal culto ariano a quello ortodosso, doveva essere rappresentato al di sopra dell'ingresso della basilica, sulla controfacciata, assieme all'imperatore Giustiniano, il cui ritratto, ancora esistente, è il probabile frutto di una trasformazione "imperiale" di una precedente effigie di Teoderico, come le analisi materiche hanno provato<sup>858</sup>.

Se ancora ad Agnello va attribuita la decorazione musiva del *monasterium* di S. Matteo, collegato al battistero della basilica Petriana<sup>859</sup>, quella del vicino oratorio dedicato a S. Giacomo, l'ultima impresa musiva ravennate del VI secolo a noi nota, si deve probabilmente al suo successore, ossia Pietro III (570-578)<sup>860</sup>.

Alla committenza papale, in particolare a Pelagio II (579-590), va assegnata l'ultima impresa musiva di ambito romano a noi giunta del VI secolo, ovvero la teofania dell'arco trionfale della basilica di S. Lorenzo f.l.m. a Roma, preceduta cronologicamente da quella absidale di S. Teodoro al Palatino: in entrambe, la figura di Cristo assiso in globo sembra riprodurre l'atteggiamento del *cosmocrator*, protagonista dell'abside di S. Vitale o dell'arco trionfale della basilica Eufrasiana di Parenzo.

Circa negli stessi anni, mentre a Cipro il vescovo di Kourion faceva ornare il *diakonikon* della cattedrale con figure di arcangeli, a Costantinopoli, probabilmente sotto il patrocinio del patriarca

---

<sup>855</sup> RIZZARDI 1995, pp. 834-836.

<sup>856</sup> LP.HE., p. 334.

<sup>857</sup> LP.HE., p. 335.

<sup>858</sup> BALDINI LIPPOLIS 2000; RIZZARDI 2005c, p. 1195.

<sup>859</sup> LP.HE., *Vita Agnelli*, p. 336.

<sup>860</sup> DEICHMANN 1976, pp. 353-354.



Giovanni Scolastico III, il successore di Giustiniano, Giustino II (565-578), nella basilica di S. Sofia fece decorare la sala sopra la rampa sud-orientale con decorazioni musive che in parte riprendono i motivi aniconici giustiniani, ma che danno spazio anche ad immagini figurative, destinate poi a subire interventi iconoclasti circa un secolo dopo. Al medesimo imperatore, sempre a Costantinopoli, sono da attribuire altri mosaici figurativi, sia nella chiesa dei Ss. Apostoli sia in quella della *Theotokos Kyriotissa* (attuale Kalenderhane Camii) di cui resta un pannello frammentario, sfuggito miracolosamente a quella furia iconoclastica di VIII-IX secolo, responsabile del paradossale “silenzio figurativo” di una città, la capitale d’Oriente, che nelle province limitrofe e pure in Occidente dovette irraggiare modelli iconografici, tecniche e stili.

In ultima analisi si può dunque affermare che nel contesto mediterraneo di V e VI secolo se a Costantinopoli la committenza è prevalentemente imperiale, in Occidente sono soprattutto influenti figure di ecclesiastici, il papa a Roma e vescovi e arcivescovi negli altri centri, a disporre di cospicui fondi per avviare e portare a termine gli articolati e complessi processi di produzione e di messa in opera del mosaico parietale: un mezzo espressivo, questo, davvero privilegiato per vivificare e dare un senso spiritualmente profondo allo spazio sacro e per esprimere con efficacia e chiarezza concetti di notevole portata e per rappresentare l’intangibile e l’invisibile. In conclusione, il mosaico parietale degli edifici di culto cristiani dei secoli di transizione fra Tardoantico e Alto Medioevo, è il frutto di una proficua sinergia tra le competenze e le abilità di maestranze specializzate e la sapienza teologica, unita ad una fervida inventiva iconografica, dei committenti, spesso sostenuti, come si è visto, dall’autorità imperiale.

## BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### ABBREVIAZIONI

AAAd = Antichità Altoadriatiche.

AMSI = Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria.

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana.

BBGG = Bollettino dell'Abbazia Greca di Grottaferrata.

BCR = Biblioteca Classense Ravenna.

Bd'A = Bollettino d'arte.

CARB = Corsi di Arte Ravennate e Bizantina.

DOP = Dumbarton Oaks Papers.

EAA = Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma 1958-1994.

EAM = Enciclopedia dell'Arte Medievale, Roma 1991-2002.

EUA = Enciclopedia Universale dell'Arte, Venezia – Roma 1958-1967.

FelRav = Felix Ravenna.

HAM = Hortus Artium Medievalium, International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages (Motovun).

JECS = Journal of Early Christian Studies.

JRA = Journal of Roman archaeology.

OCP = *Orientalia Christiana periodica: commentarii de re Orientali aetatis Christianae sacra et profana editi cura et opere Pontificii Instituti Orientalium Studiorum.*

RACr = Rivista di Archeologia Cristiana.

RendPontAcc = Atti della Pontificia accademia romana di archeologia.

RSR = Ravenna Studi e Ricerche.

RStudBizN = Rivista di studi bizantini e neoellenici.

SR = Studi Romagnoli.

### FONTI STORICHE

ALBERTI 1550 = L. ALBERTI, *Descrittione di tutta l'Italia*, Bologna 1550.

BACCHINI 1708 = B. BACCHINI, *Appendix ad Agnelli Ravennatis Pontificale*, Modena 1708.

BELLENGHI 1843 = A. BELLENGHI, *Illustrazione della basilica e monastero di santo Apollinare in Classe, presso a Ravenna, letta nell'Accademia Tiberina di Roma da Monsignor Alberto Bellenghi, camaldolese, arcivescovo di Nicosia*, Ravenna 1843.

CATTANEO 1888 = R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia 1888.

CIAMPINI 1690 = G.G. CIAMPINI, *Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur. Pars prima*, Romae 1690.

CIAMPINI 1693 = G.G. CIAMPINI, *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis: synopsis historica*, Romae 1693.

CIAMPINI 1699 = G.G. CIAMPINI, *Vetera Monimenta*, II, Romae 1699.

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XI, Berolini 1889.

CORONELLI 1708 = V. CORONELLI, *Ravenna ricercata*, Venezia 1708.

CP.TR. = A. AGNELLO, *Codex Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, Ed. A. Testi Rasponi, in *RISS*, Bologna 1924.

- DE ROSSI 1857-1888 = G.B. DE ROSSI, *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores*, Romae 1857-1888.
- Diario sacro 1854 = *Diario sacro della città ed arcidiocesi di Ravenna per l'anno 1854*, Ravenna 1853.
- FABRI 1664 = G. FABRI, *Le sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia 1664.
- FABRI 1678 = G. FABRI, *Ravenna ricercata*, Bologna 1678.
- FLAMINIO DA PARMA 1760 = FLAMINIO DA PARMA, *Memorie storiche delle chiese e dei conventi dei frati minori dell'osservante e riformata provincia di Bologna*, I-III, Parma 1760-1761.
- GRANATA 1766 = F. GRANATA, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli 1766, II. LP. = *Liber Pontificalis*, ed. a cura di T. MOMMSEN, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores. Gesta pontificum Romanorum*, Berolini 1898.
- LP.HE. = A. AGNELLO, *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, ed. a cura di O. HOLDER-EGGER, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores Rerum Italicarum et Langobardicarum*, Hannoverae 1878, pp. 265-391.
- MALAZAPPI 1580 = M.G. MALAZAPPI, *Croniche della Provincia di Bologna de' Frati Minori Osservanti di S. Francesco*, Ms. presso il Convento di S. Antonio dei Minori Osservanti di Bologna, pp. 178-213, Del convento di S. Apollinare di Ravenna, Bologna 1580.
- MONACO 1630 = M. MONACO, *Sanctuarium Capuanum*, Napoli 1630.
- PANVINIO 1570 = O. PANVINIO, *De praecipuis urbis Romae sanctioribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant*, Romae 1570.
- PARASCANDOLO 1847 = L. PARASCANDOLO, *Memorie storiche-diplomatiche della chiesa di Napoli*, Napoli 1847, tomo I, tav. IV, pp. 98-101.
- PG = J.-P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series Graeca*, I-CLXVI, Lutetia Parisiorum 1857-1866.
- PL = J.-P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series Latina*, I-CCXXI, Lutetia Parisiorum 1844-1865.
- RAINALDUS DE CONCURETIO 1725 = RAINALDUS DE CONCURETIO, *Tractatus sanctae memoriae Domini Raynaldi natione Mediolanensis de domo de Concuretio olim Archiepiscopi Ravennatis de eadem re*, ed. L.A. MURATORI, in "Rerum Italicarum Scriptores", I, 2, Mediolani 1725.
- REMONDINI 1747 = G. REMONDINI, *Della Nolana Ecclesiastica Storia*, I, Napoli 1747.
- ROHAULT DE FLEURY 1874 = CH. ROHAULT DE FLEURY, *L'évangile: études iconographiques et archéologiques*, Tours 1874.
- ROHAULT DE FLEURY 1877 = G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877.
- RUBEUS 1589 = H. RUBEUS, *Historiarum Ravennatum Libri Decem*, Venetiis 1589.
- TARLAZZI 1852 = A. TARLAZZI, *Memorie sacre*, Ravenna 1852.
- UGONIO 1588 = P. UGONIO, *Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima*, Roma 1588.
- ZIRARDINI 1908-1909 = A. ZIRARDINI, *De antiquis sacris Ravennae aedificis*, Ravenna 1908-1909.

## REFERENZE BIBLIOGRAFICHE

### A

- ACETO 1997 = F. ACETO, s.v. *Napoli – Arte*, in EAM, VIII, 1997, pp. 633-643.
- ACCONCI et al. 2000 = A. ACCONCI, *I calchi dei mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in "Aurea Roma", 2000, pp. 634-641.
- Age of Spirituality 1977 = *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century. Exhibition Catalogue*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1977.
- AGOSTINELLI 1999 = E.R. AGOSTINELLI, *Il Battistero Neoniano di Ravenna: dalle Tavole Storiche di Corrado Ricci al modello digitale per la manutenzione programmata*, in "QdS. Quaderni di Soprintendenza", 4, 1999, pp. 43-51.



- ALBERIGO 1978 = G. ALBERIGO (a c.), *Decisioni dei Concili Ecumenici*, Torino 1978.
- ALBERTELLA 1933 = M. ALBERTELLA, *Per la storia dei restauri della basilica di S. Maria Maggiore in Roma ordinati da SS. Pio XI*, in "Per l'arte sacra", ottobre-dicembre 1933, pp. 81-98.
- ALBERTI 2000 = L. ALBERTI, *Il catino absidale di S. Vitale a Ravenna. Uno sguardo sulla tecnica di esecuzione: i materiali utilizzati ed una ipotesi sulle maestranze*, in VI CollAISCOM, pp. 595-600.
- ALBERTI, TOMEUCCI 1992 = L. ALBERTI, A. TOMEUCCI, *Intervento di restauro sui mosaici dell'arco di ingresso al presbiterio della basilica di S. Vitale a Ravenna. Consolidamento in situ e reintegrazione delle lacune*, in IANNUCCI, FIORI, MUSCOLINO 1992, pp. 69-83.
- ALEXANDER *et al.* 1973 = M.A. ALEXANDER, M. ENNAIFER, J. GRETZINGER, G.P.R. METRAUX, D. SOREN, M. SPIRO, *Corpus des Mosaïques de Tunisie. Utique*, Tunis 1973.
- ALEXANDER *et al.* 1980 = M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED, S. BESROUR, B. MANSOUR, D. SOREN, *Corpus des Mosaïques de Tunisie. Thuburbo Majus*, Tunis, 1980.
- ALFÖLDI-ROSENBAUM, WARD-PERKINS 1980 = E. ALFÖLDI-ROSENBAUM, J. WARD-PERKINS, *Justinianic mosaic pavements in cyrenaican churches*, Roma 1980.
- AMATO 1980 = P. AMATO, *Joseph, époux de Marie, dans l'arc triomphal de Sainte Marie Majeure à Rome : étude iconologique*, in «Bulletin d'information de l'Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique», 8, 1 (1980), p. 105-111.
- AMBRASI 1967 = D. AMBRASI, *Il Cristianesimo e la chiesa napoletana dei primi secoli*, in "Storia di Napoli", I, Napoli 1967, pp. 623-759.
- AMBRASI 1968 = D. AMBRASI, s.v. *Severo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1963, cc. 992-994.
- AMICI 2000 = A. AMICI, *Imperatori divi nella decorazione musiva della chiesa di San Giovanni Evangelista*, in "Ravenna Studi e Ricerche", VII/1, 2000, pp. 13-55.
- AMODIO 2006 = M. AMODIO, *Il mosaico del trionfo della croce nelle catacombe di San Gaudioso a Napoli*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), pp. 221-233.
- ANDALORO 1987 = M. ANDALORO, *Aggiornamento scientifico*, in G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. I. Secoli IV-X*, Roma 1987, pp. 213-310.
- ANDALORO 1989 = M. ANDALORO, *Il mosaico con la testa di Pietro: dalle Grotte Vaticane all'arco trionfale di San Paolo fuori le mura*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), a cura di M. Andaloro *et al.*, Roma 1989, pp. 111-118.
- ANDALORO 1989bis = M. ANDALORO, *Attorno al mosaico frammento. Dalla tessera all'immagine*, in *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), a cura di M. Andaloro *et al.*, Roma 1989, pp. 37-39.
- ANDALORO 1992 = M. ANDALORO, *Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII*, in "Committenti e produzione artistica letteraria nell'Alto Medioevo occidentale", XXXIX Settimana di Studio del centro di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), Spoleto 1992, pp. 567-609.
- ANDALORO 1993 = M. ANDALORO, *Tendenze figurative di Ravenna nell'età di Teoderico*, in *Teoderico il Grande e i goti d'Italia*, Atti del XIII Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano, 2-6 novembre 1992, Spoleto 1993, II, pp. 555-583.
- ANDALORO 1994 = M. ANDALORO, s.v. *Costantinopoli – Pittura*, in EAM, IV, 1994, pp. 406-421.
- ANDALORO 2006 = M. ANDALORO, *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus, volume I. Atlante. Percorsi visivi. Suburbio, Vaticano, Rione Monti* Milano 2006.
- ANDALORO, ROMANO 2000 = M. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano 2000.
- ANDALORO, ROMANO 2002 = M. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma*, Milano 2002.
- ANDREESCU TREADGOLD 1990 = I. ANDREESCU TREADGOLD, *The Wall Mosaics of San Michele in Africisco, Ravenna rediscovered*, in «CARB», XXXVII, 1990, pp. 13-57.

- ANDREESCU TREADGOLD 1992 = I. ANDREESCU TREADGOLD, *Materiali, iconografia e committenza nel mosaico ravennate*, in "Storia di Ravenna", II, 2. Dall'età bizantina all'età ottoniana, a cura di A. Carile, Venezia 1992, pp.189-208.
- ANDREESCU TREADGOLD 1994 = I. ANDREESCU TREADGOLD, *The emperor's new crown and St. Vitalis' new clothes*, in "CARB" 41, 1994, pp. 149-186.
- ANDREESCU TREADGOLD 2007 = I. ANDREESCU TREADGOLD, *I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico, con Appendice: La campionatura delle tessere vitree dalle teste originali di San Michele in Africisco*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 113-150.
- ANDREESCU TREADGOLD 2009 = I. ANDREESCU TREADGOLD, *Santa Giustina di Padova: considerazioni preliminari sui frammenti di mosaico parietale*, in XIVCollAISCOM, pp. 349-358.
- ANDREOPOULOS 2002 = A. ANDREOPOULOS, *The Mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai: a Discussion of its Origins*, in "Byzantion", LXXII (2002), fasc. 1, pp. 9-37.
- ANGIOLINI MARTINELLI 1969 = P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Il costume femminile nei mosaici ravennati*, in "CARB" 16, 1969, pp. 7-64.
- ANGIOLINI MARTINELLI 1992 = P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La cultura artistica a Ravenna*, in A. CARILE, Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana, II, 2, Venezia 1992, pp. 159-176.
- ANGIOLINI MARTINELLI 1996 = P. ANGIOLINI MARTINELLI, *I mosaici: l'immagine da presenza scenica a suggestione simbolica*, in *Il Mausoleo di Galla Placidia*, a cura di C. Rizzardi, Modena, 1996, pp. 147-170.
- ANGIOLINI MARTINELLI 1997 = P. ANGIOLINI MARTINELLI, *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, Modena 1997.
- ANTONELLINI 2002 = C. ANTONELLINI, *Il restauro di Felice Kibel al mosaico della basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso la documentazione d'archivio*, in "RSR", 2, 2002, pp. 149-165.
- ARDOVINO 1991 = A.M. ARDOVINO, *I mosaici di Sant'Aquilino. Note sulla loro storia e prospettive di ricerca*, in *Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo*, Catalogo della mostra, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano, pp. 43-48.
- ARDOVINO 2003 = A. ARDOVINO, *Problemi di filologia del restauro e delle tecniche antiche sul mosaico*, in E. FOSCHI, A. LUGARI, P. RACAGNI (a c.), *Le integrazioni delle lacune nel mosaico*, Firenze 2003, pp. 17-26.
- ARGAN 1969 = G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, I, Firenze 1969.
- ARMELLINI 1891 = M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal IV al XIX secolo*, Roma.
- ARMELLINI, CECHELLI 1942 = M. ARMELLINI, C. CECHELLI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, I-II, Roma 1942.
- ASTORRI 1934 = G. ASTORRI, *Nuove osservazioni sulla tecnica dei mosaici romani della basilica di S. Maria Maggiore*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", 1934, pp. 51-72.
- AUGENTI 2006 = A. AUGENTI, *Ravenna e Classe: il racconto di due città*, in *Santi, banchieri, re. Ravenna e Classe nel VI secolo. San Severo e il tempio ritrovato*, a cura di A. Augenti e C. Bertelli, Milano 2006, pp. 17-22.
- AUGENTI 2010 = A. AUGENTI, *Nascita e sviluppo di una capitale. Ravenna nel V secolo*, in *Le trasformazioni del V secolo. L'Italia, i barbari e l'Occidente romano*, atti del seminario di Poggibonsi (18-20 ottobre 2007), a cura di P. Delogu, S. Gasparri, Turnhout 2010, pp. 343-369.
- AUGENTI 2011 = A. AUGENTI, *Classe. Indagini sul potenziale archeologico di una città scomparsa*, Bologna 2011.
- AVDELIDIS 2004 = N.P. AVDELIDIS, *A thermographic study for the assessment of history structures*, <http://qirt.gel.ulaval.ca/archives/qirt2004/papers/054.pdf>
- AVERINCEV 1988 = S. AVERINCEV, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Il Mulino, Bologna 1988.

AVILIO 2009 = C. AVILIO, *La catacomba di San Gaudioso. Le radici sotterranee della cristianità disegnano nuove prospettive per il quartiere della Sanità*, in *Undergrounds in Naples. I sottosuoli napoletani*, a cura di R. Varriale, Napoli 2009.

## B

BAGATTI 1980 = B. BAGATTI, *Il significato della cena nel mosaico di S. Apollinare Nuovo in Ravenna*, in "FelRav", CXIX-CXX, pp. 89-94.

BAKIRTZIS 1978 = CH. BAKIRTZIS, *Sur le donateur et la date des mosaïques d'Acheiropoietos à Thessalonique*, Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana, 1975, vol. II, Roma 1978, pp. 37-44.

BAKIRTZIS 2005 = CH. BAKIRTZIS, Η συντήρηση των ψηφιδωτών της ροτοντας (1995-1999), in *Wall and floor mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation: 29 October - 3 November 2002*, Thessaloniki, Greek, VIII Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Thessaloniki: Ephoreia of Byzantine Antiquities of Thessaloniki, 2005.

BAKIRTZIS 2012 = CH. BAKIRTZIS, *Saint Demetrios*, in BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. pp. 128-179.

BAKIRTZIS *et al.* 2012 = CH. BAKIRTZIS, E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU E., CH. MAVROPOULOU-TSIOUMI, *Mosaics of Thessaloniki. IVth – XIVth century*, Athens 2012.

BALDASS 1957 = P. BALDASS, *The Mosaic of the Triumphal Arch of San Lorenzo fuori le Mura*, in "Gazette des Beaux-Arts" 49, 1957, pp. 1-18.

BALDINI LIPPOLIS 1999 = I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari, 1999.

BALDINI LIPPOLIS 2000 = I. BALDINI LIPPOLIS, *Il ritratto musivo nella facciata interna di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in *VICollAISC*, pp. 463-478.

BALDINI LIPPOLIS 2003 = I. BALDINI LIPPOLIS, *S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura del sarcofago Pignatta*, in E. RUSSO (a c.), *1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, Cassino 2003, pp. 225-240.

BALDORIA 1890 = N. BALDORIA, "Roma. Mosaico di S. Sabina. Pulitura", in "Archivio storico dell'arte", 3, 1890, pp. 409-410.

BALMELLE 1987 = C. BALMELLE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule. IV. Province d'Aquitaine*, Paris 1987.

BALTY 1977 = J. BALTY, *Mosaïques antiques de Syrie*, Bruxelles 1977.

BALTY 1988 = J. BALTY, *Les mosaïques des thermes du Gymnasea Sàlamis de Chypre*, in «Report of the Department of Antiquities of Cyprus», II, 1988, pp. 205-218.

BARBIER DE MONTAULT 1897 = X. BARBIER DE MONTAULT, *Les mosaïques des églises de Ravenna*, in «Revue de l'Art chrétien» 1897, pp. 22-46.

BARSANTI 2000 = C. BARSANTI, s.v. *Turchia*, in EAM, XI, 2000, pp. 375-377.

BARTOCCINI 1934 = R. BARTOCCINI, *Casaranello e i suoi mosaici*, in "FelRav" 1934, pp. 157-185.

BAUDRY = G.-H. BAUDRY, *Simboli cristiani delle origini. I-VII secolo*, Milano 2009, pp. 21-22.

BAUER 2004 = F.A. BAUER, *Das Bild der Stadt Rom in Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten*, Wiesbaden 2004.

BAUMSTARK 1910 = A. BAUMSTARK, *I mosaici di S. Apollinare Nuovo e l'antico anno liturgico ravenne*, in "Rassegna Gregoriana" IX, 1910, pp. 1-2.

BELTING IHM 1960 = C. BELTING IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom IV Jahrhundert bis zur Mitte des VIII Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960.

BECATTI 1969 = G. BECATTI, *Edificio con opus sectile fuori porta Marina, Scavi di Ostia*, VI, Roma 1969.

BECATTI 1975 = G. BECATTI, *Alcune caratteristiche del mosaico policromo in Italia*, in *IICollIntMos*, pp. 173-192.

BECATTI *et al.* 1970 = G. BECATTI, E. FABBRICOTTI, A. GALLINA, P. SARONIO, F.R. SERRA, M.P. TAMBELLA, *Mosaici antichi in Italia. Regione settima. Baccano: Villa Romana*, Roma 1970.



- BECK 1978 = H.G. BECK, *La Chiesa protobizantina*, in K. BAUS, H.G. BECK, E. EWIG, H.J. VOGT, *La chiesa tra oriente e occidente. Storia della Chiesa*, III, Milano 1978, p. 111.
- BELLI D'ELIA 1998 = P. BELLI D'ELIA, s.v. *Puglia*, in EAM, IX, 1998, pp. 780-796.
- BELLUCCI 1934 = A. BELLUCCI, *Ritrovamenti archeologici nella catacomba di San Gaudioso e di Sant'Eufebio a Napoli*, in "RACr" IX, 1934, pp. 73-105.
- BELTING 2004 = H. BELTING, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo medioevo*, Roma 2004.
- BEN ABED-BEN KHADER 2002 = A. BEN ABED-BEN KHADER, *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque*, Paris, 2002.
- BEN ABED-BEN KHADER ET AL. 1985 = A. BEN ABED-BEN KHADER, M. ENNAIFER, M. SPIRO, M.A. ALEXANDER, D. SOREN, *Thuburbo Majus. Les mosaïques de la région des Grands Thermes*, Tunis 1985.
- BENAZETH 2001 = D. BENAZETH, *Angle d'une couverture (?)*, in *Au fil du Nil. Couleurs de l'Égypte chrétienne*, Paris, 2001, p. 94.
- BENESEVIC 1924 = V. BENESEVIC, *Sur la date de la mosaïque de la Transfiguration au Mont Sinai*, in «Byzantion» I, 1924, pp. 145-172.
- BENINI 1949 = A. BENINI, *La basilica di S. Apollinare in Classe. Il porto*, Ravenna 1949.
- BERNABÒ 2008 = M. BERNABÒ (a c.), *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1,56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Roma 2008.
- BERNARDI 1997 = G. BERNARDI, *I restauri dei mosaici della Basilica Eufrasiana di Parenzo*, in *Atti del IV Colloquio AISCAM*, pp. 1013-1026.
- BERNARDI 2006 = G. BERNARDI, *I mosaici della basilica Eufrasiana di Parenzo. Documenti per la storia dei restauri (1862-1916)*, Fiume 2006.
- BERTELLI 1955 = C. BERTELLI, *Un antico restauro nei mosaici di S. Maria Maggiore*, in "Paragone", marzo 1955, pp. 40-42.
- BERTELLI 1983 = C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana: dal Medioevo al Quattrocento*, V, Milano 1983, pp. 3-163.
- BERTELLI 1985 = C. BERTELLI, *I mosaici di S. Aquilino*, in *La Basilica di S. Lorenzo in Milano*, a cura di G.A. DELL'ACQUA, Milano, pp. 145-169.
- BERTELLI 1986 = C. BERTELLI, *Mosaici a Milano*, in *Atti del X Congresso internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*, Milano, 26-30 settembre 1983, "CISAM", Spoleto 1986, pp. 333-351.
- BERTELLI 1990 = C. BERTELLI, *San Nazaro. La "basilica Apostolorum". Un probabile mosaico absidale*, in *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, Milano 1990, pp. 122-123.
- BERTELLI 1995 = C. BERTELLI, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1995, vol. II, pp. 359-387.
- BERTELLI 2004 = G. BERTELLI, *Puglia preromanica dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano 2004.
- BERTELLI 2006 = C. BERTELLI, *Testimonianze dell'arte a Ravenna dal regno goto all'esarcato*, in *Santi, banchieri, re. Ravenna e Classe nel VI secolo. San Severo e il tempio ritrovato*, a cura di A. Augenti e C. Bertelli, Milano, pp. 23-36.
- BERTELLI 2010 = G. BERTELLI, *Edilizia di culto cristiano a Napoli, nell'Italia meridionale e insulare dal IV al VII secolo*, in *Storia dell'architettura italiana. Da Costantino a Carlo Magno*, a cura di S. de Blaauw, Milano 2010, pp. 190-227.
- BERTELLI 2011 = C. BERTELLI, *Opus Musivum*, in C. BERTELLI, G. MONTEVECCHI 2011, pp. 17-29.
- BERTELLI, MONTEVECCHI 2011 = C. BERTELLI, G. MONTEVECCHI, *Tamo, Tutta l'avventura del mosaico*, Catalogo della Mostra, Milano 2011.
- BERTHIER 1910 = J.J. BERTHIER, *L'Église de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1910.
- BERTI 1976 = F. BERTI, *Mosaici antichi in Italia. Regione ottava. Ravenna, I*, Roma, 1976.
- BERTOLINI 1956 = O. BERTOLINI, "Gothia" e "Romania", in *I Goti in Occidente* (Spoleto, 29 marzo – 5 aprile 1955), "CISAM", III, Spoleto 1956, pp. 11-33.
- BETTINI 1950 = S. BETTINI, *Il battistero della Cattedrale*, in "FelRav" I, 1950, pp. 41-60.

- BETTINI 1954-1955 = S. BETTINI, *Mosaici paleocristiani: da Milano a Ravenna a Venezia*, corso di Archeologia Cristiana, anno accademico 1954-1955.
- BIAGETTI 1937 = B. BIAGETTI, *Osservazioni sui mosaici della navata nella basilica di S. Maria Maggiore in Roma*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", 1937, pp. 101-116.
- BIAGETTI 1946-1947 = B. BIAGETTI, *Intorno ai mosaici della navata centrale della basilica di S. Maria Maggiore ed i suoi mosaici e stucchi*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", 22, 1946-1947, pp. 241-251.
- BIANCHI BANDINELLI 1970 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970.
- BIANCHI BANDINELLI 1978 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978.
- BIANCHI BANDINELLI 2002 = R. BIANCHI BANDINELLI, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Rizzoli, Milano 2002.
- BIANCHI BANDINELLI, TORELLI 1986 = R. BIANCHI BANDINELLI, M. TORELLI, *L'arte dell'antichità classica. Etruria Roma*, Torino 1986.
- BISCONTI 1979 = F. BISCONTI, *Aspetti e significati del simbolo della fenice nella letteratura e nell'arte del cristianesimo primitivo*, in «Vetera Christianorum» XVI, 1979, pp. 21-40.
- BISCONTI 1994 = F. BISCONTI, *Memorie classiche nelle decorazioni pittoriche delle catacombe romane. Continuità grafiche e variazioni semantiche*, in *Historiam pictura refert: miscellanea in onore di padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994, pp. 23-66.
- BISCONTI 1995 = F. BISCONTI, *Il restauro della cripta dei vescovi nelle catacombe napoletane di S. Gennaro*, in *IIICollAISCOM*, pp. 311-320.
- BISCONTI 1997 = F. BISCONTI, *Imprese musive paleocristiane negli edifici di culto dell'Italia meridionale: documenti e monumenti dell'area campana*, in *IVCollAISCOM*, pp. 733-746.
- BISCONTI 1998-1 = F. BISCONTI, s.v. *Paolo*, in *EAM*, IX, 1998, pp. 152-156.
- BISCONTI 1998-2 = F. BISCONTI, s.v. *Pietro*, in *EAM*, IX, 1998, pp. 392-397.
- BISCONTI 1998-3 = F. BISCONTI, *La pittura paleocristiana*, in *Romana pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, catalogo della mostra, a cura di A. Donati, Milano 1998, pp. 33-53.
- BISCONTI 2000 = F. BISCONTI (a c.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000.
- BISCONTI 2000b = F. BISCONTI, *Linguaggi figurativi: il reimpiego delle immagini. Le iconografie*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma 2000, pp. 361-367.
- BISCONTI 2000c = F. BISCONTI, *Absidi paleocristiane di Roma: antichi sistemi iconografici e nuove idee figurative*, in *Atti del VI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Venezia, 20-23 gennaio 1999)*, Ravenna 2000, pp. 451-462.
- BISCONTI 2001 = F. BISCONTI, *L'iconografia dei battisteri paleocristiani in Italia*, in *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi*, (Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova – Sarzana – Albenga – Finale Ligure – Ventimiglia, 21-26 settembre 1998), Bordighera (IM) 2001, pp. 405-440.
- BISCONTI 2002 = F. BISCONTI, *Progetti decorativi dei primi edifici di culto romani: dalle assenze figurative ai grandi scenari iconografici*, in "Ecclesiae Urbis" 2002, III, pp. 1633-1658.
- BISCONTI 2005 = F. BISCONTI, *Monumenta picta: l'arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico*, in *Costantino il Grande* 2005, pp. 174-187.
- BISCONTI 2007 = F. BISCONTI, *La rivoluzione dell'immagine: arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Torino 2007.
- BISCONTI 2010 = F. BISCONTI, *Il cubicolo degli Apostoli in S. Tecla: un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale*, in *Il cubicolo degli Apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta*, a cura di B. Mazzei, Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Città del Vaticano 2010, pp. 215-226.
- BISCONTI 2012 = F. BISCONTI, *Il vessillo, il cristogramma: i segni della salvezza*, in *SENA CHIESA* 2012, pp. 60-64.

- BISCONTI, MAZZOLENI 1995 = F. BISCONTI, D. MAZZOLENI, s.v. *Mosaico parietale cristiano*, in EAA, Secondo supplemento 1971-1994, III, Roma 1995, pp. 821-827.
- BLAKE 1930 = M.E. BLAKE, *The pavements of the Roman buildings of the Republic and Early Empire*, vol. I, Rome, 1930.
- BLANC, DESREUMAUX, DE COURTOIS 2009 = P. BLANC, A. DESREUMAUX, S. DE COURTOIS, *Report on the state of preservation of the byzantine mosaics of the Saint Gabriel Monastery of Qartamin, Tur Abdin (South West Turkey), 10<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> October 2006*, in "Hugoye. Journal of Syriac Studies", 12, 1, 2009, pp. 5-19.
- BLANCHARD-LEMÉE 1995 = M. BLANCHARD-LEMÉE, *Sols de l'Afrique Romaine: mosaïques de Tunisie*, Paris, 1995.
- BLANCHARD-LEMÉE *et al.* 1996 = M. BLANCHARD-LEMÉE, M. ENNAÏFER, H. SLIM, L. SLIM, *Mosaics of Roman Africa: floor mosaics from Tunisia*, London, 1996.
- BLANCHET 1928 = A. BLANCHET, *La mosaïque*, Paris, 1928.
- BLASON SCAREL 1995 = S. BLASON SCAREL (a c.), *Attila e gli Unni*, catalogo della mostra, Roma 1995.
- BLAZQUEZ, MEZQUIRIZ 1985 = J.M. BLAZQUEZ, M.A. MEZQUIRIZ, *Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid, 1985.
- BOLOGNA 1993 = F. BOLOGNA, *Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale*, in *Storia e civiltà della Campania – Il Medioevo*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Salerno 1993, pp. 171-275.
- BONANNI 1996 = A. BONANNI, s.v. *Lampada e lampadario*, in EAM, VII, 1996, pp. 558-569.
- BORDI 2006a = G. BORDI, *I mosaici e i dipinti murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura. Il mosaico dell'arco trionfale*, in ANDALORO 2006, pp. 395-407.
- BORDI 2006b = G. BORDI, *L'Agnus Dei, i quattro simboli degli Evangelisti e i ventiquattro seniores nel mosaico della facciata di San Pietro in Vaticano*, in ANDALORO 2006, pp. 416-418.
- BORSOOK *et al.* 2000 = E. BORSOOK, F. GIOFFREDI SUPERBI, G. PAGLIARULO, *Medieval Mosaics. Light, colours, materials*, Cinisello Balsamo 2000.
- BOSIO 1991 = L. BOSIO, *Le strade romane della Venetia et Histria*, 1991.
- BOTTARI 1964 = S. BOTTARI, *Parabola dell'arte bizantina*, in "CARB" 11, 1964, pp. 17-23.
- BOTTINI MASSA 1911 = E. BOTTINI MASSA, *L'Apocalissi nei mosaici di Galla Placidia*, in "Il plaustro: quindicinale d'illustrazione romagnola", 1911, 5, pp. 38-39.
- BOTTINI MASSA 1912 = E. BOTTINI MASSA, *Ancora dei Mosaici di Galla Placidia*, in "Il plaustro: quindicinale d'illustrazione romagnola", 1912, 24, pp. 197-199.
- BOVINI 1950 = G. BOVINI, *Il cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Città del Vaticano 1950.
- BOVINI 1950bis = G. BOVINI, *L'ultimo pannello musivo della parete sinistra della chiesa di S. Apollinare Nuovo in Ravenna e il problema del suo restauro*, in "FelRav" 2, 1950, pp. 20-39.
- BOVINI 1951 = G. BOVINI, *L'aspetto primitivo del mosaico teodoriciano raffigurante la "Civitas Classis" in S. Apollinare Nuovo*, in "FelRav" 4, 1951, pp. 57-62.
- BOVINI 1952 = G. BOVINI, *Note intorno alla chiesa ravennate di S. Croce*, in "FelRav" 40, 1952, pp. 44-54.
- BOVINI 1952a = G. BOVINI, *Osservazioni sul frontone del "Palatium" di Teodorico figurato nel mosaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, in "Beitrage zur alteren europaischen Kulturgeschichte", Bd. I, 1952, pp. 206-211.
- BOVINI 1952b = G. BOVINI, *Nuove constatazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, in *Atti del I Congresso nazionale di Archeologia Cristiana* (Siracusa, 19-24 settembre 1950), pp. 101-106.
- BOVINI 1953 = G. BOVINI, *Un'antica chiesa ravennate: S. Michele in Africisco*, in "FelRav" 62, 1953, pp. 5-37.
- BOVINI 1954 = G. BOVINI, *Un recente studio sulla basilica di Sant'Apollinare in Classe*, in "BECCR" 8, 1954, pp. 3-7.



- BOVINI 1954bis = G. BOVINI, *Origine e tecnica del mosaico parietale paleocristiano*, in "FelRav" 70, 1956.
- BOVINI 1955 = G. BOVINI, *Mosaici parietali scomparsi degli antichi edifici sacri di Ravenna*, in "Felix Ravenna", 69, 1955, pp. 54-78.
- BOVINI 1956b = G. BOVINI, *Note sull'antica decorazione musiva di Sant'Agata Maggiore in Ravenna*, in "CARB" 2, 1956, pp. 23-28.
- BOVINI 1957 = G. BOVINI, *Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione musiva del battistero degli Ariani*, in "FelRav" 3, 8/24, 1957, pp. 5-34.
- BOVINI 1957bis = G. BOVINI, *Catalogo della Mostra dei mosaici con scene cristologiche di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, Faenza 1957.
- BOVINI 1957c = G. BOVINI, *Massimiano di Pola arcivescovo di Ravenna*, in "FelRav" 23, pp. 5-27.
- BOVINI 1958 = G. BOVINI, *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Il ciclo cristologico*, Firenze 1958.
- BOVINI 1959 = G. BOVINI, *I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, in "CARB" I, 1959, pp. 5-26.
- BOVINI 1962 = G. BOVINI, *Sul significato dei mosaici biblici nel presbiterio di S. Vitale di Ravenna*, in "CARB" 9, 1962, pp. 193-215.
- BOVINI 1963 = G. BOVINI, *I mosaici romani dell'epoca di Sisto III (432-440)*, in "CARB" 1963, pp. 67-101.
- BOVINI 1964a = G. BOVINI, *Cristo vincitore delle forze del male nell'iconografia paleocristiana ravennate*, in "CARB" XI, 1964, pp. 22-69.
- BOVINI 1964b = G. BOVINI, *I mosaici di S. Maria della Croce di Casaranello*, in "CARB" 1964, pp. 35-42.
- BOVINI 1966 = G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere di S. Prisco*, in "Atti del Convegno nazionale di studi storici", 26-31 ottobre 1966, pp. 51-64.
- BOVINI 1966b = G. BOVINI, *Principali restauri compiuti nel secolo scorso da Felice Kibel nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, in "CARB" 13, 1966, pp. 83-104.
- BOVINI 1967a = G. BOVINI, *Mosaici scomparsi di S. Prisco*, in "CARB" 1967, pp. 43-62.
- BOVINI 1967b = G. BOVINI, *Osservazioni sui mosaici paleocristiani della chiesa di S. Prisco a S. Prisco presso S. Maria Capua Vetere*, in "Capys", Capua 1967.
- BOVINI 1967c = G. BOVINI, *Mosaici scomparsi di S. Maria Capua Vetere e di S. Prisco*, in *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e cultural del Meridione*, Roma 1967, pp. 51-64.
- BOVINI 1967d = G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani scomparsi di Napoli*, in "CARB" 1967, pp. 21-34.
- BOVINI 1967e = G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere*, in "CARB" 1967, pp. 35-42.
- BOVINI 1968 = G. BOVINI, *Una chiesa ravennate scomparsa dell'età di Onorio: S. Lorenzo in Cesarea*, in "CARB" 15, 1968, pp. 81-84.
- BOVINI 1969a = G. BOVINI, *Edifici di culto d'età preteodericiana*, Bologna 1969.
- BOVINI 1969b = G. BOVINI, *Il simbolismo della corona nella scultura e nei mosaici di Ravenna d'età paleocristiana*, in "BECCR" 8, 1969, pp. 1-9.
- BOVINI 1969c = G. BOVINI, *Edifici di culto d'età paleocristiana nel territorio ravennate di Classe*, Bologna 1969.
- BOVINI 1969d = G. BOVINI, *San Michele in Africisco di Ravenna*, in "CARB" 16, 1969, pp. 81-96.
- BOVINI 1969e = G. BOVINI, *Il simbolismo della corona nella scultura e nei mosaici di Ravenna d'età paleocristiana*, «Bollettino Economico della C.C.I.A.A. di Ravenna», n. 8, agosto 1969, pp. 932-937.
- BOVINI 1970a = G. BOVINI, *Edifici di culto d'età teodoriana e giustiniana*, Bologna 1970.
- BOVINI 1970b = G. BOVINI, *Antichità cristiane di Milano*, Bologna 1970.
- BOVINI 1970c = G. BOVINI, *I mosaici del S. Aquilino di Milano*, in "CARB", pp. 61-82.

- BOVINI 1970d = G. BOVINI, *Giuliano Argentario: il munifico fondatore di chiese ravennati*, in "FelRav" 101, 1970, pp. 125-150.
- BOVINI 1971 = G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani di Roma (Secoli III-VI)*, Bologna 1971.
- BOVINI 1971bis = G. BOVINI, *Un mosaico ravennate all'Ermitage?*, in "BECCR" 1971, 3, pp. 1-7.
- BOVINI 1972 = G. BOVINI, *Antichità cristiane di Aquileia*, Bologna 1972.
- BOVINI 1972bis = G. BOVINI, *L'opera di Massimiano di Pola a Ravenna*, in "AAAd", 2, Trieste 1972, pp. 147-165.
- BOVINI 1973 = G. BOVINI, *Qualche nota sulle sinopie recentemente rinvenute sotto il mosaico absidale di S. Apollinare in Classe di Ravenna*, in *Atti Accademia delle Scienze di Bologna*, Bologna 1973, pp. 1-13.
- BOVINI 1974a = G. BOVINI, *Note sulle iscrizioni e sui monogrammi della zona inferiore del Battistero della Cattedrale di Ravenna*, in "FelRav" 107-108, 1974, pp. 89-130.
- BOVINI 1974B = G. BOVINI, *I ritratti degli antichi vescovi ravennati a noi pervenuti e notizia di altri due andati distrutti nel sec. XVI*, in "CARB" 21, 1974, pp. 63-75.
- BOVINI 1974C = G. BOVINI, *Le antichità cristiane della fascia costiera istriana da Parenzo a Pola*, Bologna 1974.
- BOVINI, BRANDEBURG 1967 = G. BOVINI, H. BRANDENBURG, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Rom und Ostia*, Wiesbaden 1967.
- BRACCI PINZA 1970 = M.T. BRACCI PINZA, *Decorazioni in stucco degli edifici di culto paleocristiani di Ravenna*, in "FelRav", CI, 1970, pp. 151-167.
- BRANCIFORTI 1997 = M.G. BRANCIFORTI, *Mosaici di età imperiale romana a Catania*, in *IVCollAISCOM*, pp. 165-198.
- BRANDENBURG 1972 = H. BRANDENBURG, *Ein frühchristliches Relief in Berlin*, «Römische Mitteilungen», LXXIX, 1972, pp. 123-154.
- BRANDENBURG 1987 = H. BRANDENBURG, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in *Il millennio ambrosiano. Milano. Una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, a cura di C. Bertelli, Milano 1987, pp. 80-129.
- BRANDENBURG 2004 = H. BRANDENBURG, *Le prime chiese di Roma. IV-VII secolo. L'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milano 2004.
- BRANDT 2004 = O. BRANDT, *L'oratorio della Santa Croce*, in MEFRA, 116/1, Rome 2004, pp. 79-93.
- BRANDT, GUIDOBALDI 2008 = O. BRANDT, F. GUIDOBALDI, *Il Battistero Lateranense: nuove interpretazioni delle fasi strutturali*, in «RACr» 84 (2008), pp. 189-282.
- BRENK 1975 = B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975.
- BRENK 1979 = B. BRENK, *The Imperial Heritage of Early Christian Art*, in *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, edited by K. Weitzmann, New York 1979.
- BRENK 2000 = B. BRENK, *La tecnica dei mosaici paleocristiani di S. Maria Maggiore a Roma*, in BORSOOK *et al.* 2000, pp. 139-149.
- BRENK 2002 = B. BRENK, *L'anno 410 e il suo effetto sull'arte chiesastica a Roma*, in "Ecclesiae Urbis" 2002, II, pp. 1001-1018.
- BRENK 2005 = B. BRENK, *La tecnica dei mosaici paleocristiani di S. Maria Maggiore a Roma*, in B. BRENK, *Architettura e immagini del sacro nella tarda antichità*, Spoleto 2005, pp. 233-237.
- BRENK 2007 = B. BRENK, *San Michele in Africisco. Tendenze locali e internazionali nell'architettura ravennate del VI secolo*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 205-222.
- BRENK 2010 = B. BRENK, *The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden 2010.
- BRESCHI 1965 = M.G. BRESCHI, *La cattedrale e il battistero degli Ariani a Ravenna*, Ravenna 1965.
- BROWN 1983 = T. BROWN, *La chiesa di Ravenna durante il regno di Giustiniano*, in "CARB" 30, 1983, pp. 23-48.

- BRUNO 1963 = T. BRUNO, *Il battistero degli Ariani a Ravenna*, in "FelRav" 3, 37, 1963, pp. 5-82.
- BUCCI MORICHI 1983 = C. BUCCI MORICHI, *Casaranello (Le). Chiesa di Santa Maria della Croce*, in *Restauri in Puglia*, vol. II, Fasano 1983, pp. 402-405.
- BUCKTON 1994 = D. BUCKTON, *Byzantium. Treasures of Byzantine art and culture from British Collections*, London 1994.
- BUENO 2011 = M. BUENO, *Mosaici e pavimenti della Toscana. Il secolo a.C. – V secolo d.C.*, Roma, 2011.
- BÜHL 2002 = G. BÜHL, *Il dittico d'avorio con Cristo e Maria conservato a Berlino e il vescovo ravennate Massimiano*, in «RSR», IX/1, 2002, pp. 81-97.

## C

- CAGIANO DE AZEVEDO 1974 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le due "vite del vescovo Lorenzo e il mosaico "delle città" a Siponto, "Vetera Christianorum", 11, 1974, pp. 141-151.*
- CAILLET 2003 = J.P. CAILLET, *L'affirmation de l'autorité de l'évêque dans les sanctuaires paléochrétiens du haut Adriatique: de l'inscription à l'image*, in «ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ», 2003, pp. 21-30.
- CALANDRA 2012 = E. CALANDRA, *Statua clamidata acefala*, in SENA CHIESA 2012, p. 249.
- CALCAGNINI 2002 = D. CALCAGNINI, *Le figure femminili nei mosaici paleocristiani degli edifici di culto romani*, in "Ecclesiae Urbis" 2002, III, pp. 1919-1938.
- CALDERINI 1951 = A. CALDERINI, *I precedenti archeologici e le premesse storiche della basilica*, in A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano 1951, pp. 5-56.
- CALDERINI 1953 = A. CALDERINI, *Milano durante il basso impero*, in *Storia di Milano della Fondazione Treccani*, Milano 1953, I, pp. 301-411.
- CAMBI 1999 = N. CAMBI, *Biljeske uz ikonografski program apsidalnih mozaika Eufrazijeve bazilike u Porecu*, in "Radovi - Sveuciliste u Splitu, Filozofski fakultet Zadar, Razdio povijesnih znanosti", 1999, 38, pp. 101-112.
- CAMPAGNA 2000 = A. CAMPAGNA, *La basilica di San Lorenzo Maggiore*, Milano 2000.
- CANUTI 2007 = G. CANUTI, *Il globo celeste quale immagine del cosmo sferico nei mosaici ecclesiali tardoantichi*, in *XIICollAISCOM*, pp. 481-488.
- CAPEZZUOLI 1950 = C. CAPEZZUOLI, *Danni di guerra ai monumenti di Ravenna e restauri compiutivi*, in "FelRav" 1, 1950, pp. 68-75.
- CAPEZZUOLI 1950bis = C. CAPEZZUOLI, *Vicende belliche e restauri alla Cattedrale ariana dei Goti a Ravenna*, in "La Pié", 1950, nn. 7-8, pp. 129-133.
- CAPIZZI 1968 = C. CAPIZZI, *Anicia Giuliana (463-530 ca.). Ricerche sulla sua famiglia e la sua vita*, in "Rivista di Studi Bizantini e Neellenici" 5, XV, 1968, pp. 191-226.
- CAPIZZI 1969 = C. CAPIZZI, *L'Imperatore Anastasio I (491-518). Studio sulla sua vita, la sua opera e la sua personalità*, Roma 1969.
- CAPIZZI 1991 = C. CAPIZZI, *Da Valentiniano III a Giustiniano*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.1, a cura di A Carile, Venezia 1991, pp. 321-350.
- CAPIZZI 1997 = C. CAPIZZI, *Anicia Giuliana. La committente (463-528)*, Milano 1997.
- CARBONARA 2009 = E. CARBONARA, *Ipotesi sulle tecniche costruttive dei mosaici bizantini di Ravenna e Costantinopoli*, in *L'imperium e l'oblatio nei mosaici di Ravenna e Costantinopoli*, Ravenna 2009, pp. 61-69.
- CARBONARA, MUSCOLINO, TEDESCHI 2000 = E. CARBONARA, C. MUSCOLINO, C. TEDESCHI, *La luce del mosaico: le tessere d'oro di Ravenna. Tecniche di fabbricazione e utilizzo*, in *VICollAISCOM*, pp. 709-718.
- CARBONARA, PANARITI, ZACCAGNINI 2000 = A. CARBONARA, F. PANARITI, R. ZACCAGNINI, *Mosaici dalla necropoli di Pianabella (Ostia antica)*, in *VICollAISCOM*, pp. 233-237.



- CARDINI 2010 = F. CARDINI, *7 dicembre 374: Ambrogio vescovo di Milano*, in E. CANTARELLA, F. CARDINI, A. BARBERO, P.C. MARANI, G. GALASSO, M. MERIGGI, A. DE FRANCESCO, E. GALLI DELLA LOGGIA, G. BERTA, S. LUZZATTO, *I giorni di Milano*, Roma-Bari, pp. 21-67.
- CARILE 1992 = A. CARILE, *La società ravennate dall'Esarcato agli Ottoni*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.2, a cura di A. CARILE, Venezia 1992, pp. 379-404.
- CARILE 2006 = A. CARILE, *Ravenna e Costantinopoli*, in "Porphyra", III, 8, Novembre 2006, pp. 5-11.
- CARILE 2012 = M.C. CARILE, *The vision of the palace of the byzantine emperors as a heavenly Jerusalem*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2012.
- CARLETTI 1975 = C. CARLETTI, *I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, Brescia 1975.
- CASALONE 1959 = C. CASALONE, *Ricerche sul Battistero della Cattedrale di Ravenna*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte", 1959, VIII, n.s., pp. 202-268.
- CASARTELLI NOVELLI 1996 = S. CASARTELLI NOVELLI, *Le "due Città" della creazione nella iconografia absidale in Roma (IV-XII sec.)*, in *Il De Civitate Dei. L'opera, le interpretazioni, l'influsso*, a cura di E. Cavalcanti, Rome, Freiburg, Wien 1996, pp. 542-666.
- CASSANELLI, DAVID 2013 = R. CASSANELLI, M. DAVID, *La Basilica di Santa Croce. Nuovi contributi per Ravenna tardoantica*, Ravenna 2013.
- CATTANEO 1954 = E. CATTANEO, *Storia e particolarità del rito ambrosiano*, in *Storia di Milano della Fondazione Treccani*, Milano 1954, III, pp. 763-803.
- CATTANEO 1973 = E. CATTANEO, *Santi milanesi ad Aquileia e santi aquileiesi a Milano*, in «AAAd» IV, 1973, pp. 235-248.
- CATTANI 1972 = P. CATTANI, *La Rotonda ed i mosaici di San Giorgio a Salonico*, Bologna 1972.
- CAVALCASELLE 1875 = G.B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti ed oggetti di belle arti e sulle riforme dell'insegnamento accademico*, Roma 1875.
- CAVALLO 1984 = G. CAVALLO, *Libri e continuità della cultura antica in età barbarica*, in *Magistra barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 603-662.
- CECCHELLI 1938 = C. CECCHELLI, *Studi e documenti sulla Roma Sacra*, I, Roma 1938.
- CECCHELLI 1951 = C. CECCHELLI, *I mosaici e le pitture*, in A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECCHELLI, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano 1951, pp. 201-277.
- CECCHELLI 1956 = C. CECCHELLI, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, Torino 1956.
- CECCHELLI 1958 = C. CECCHELLI, *Mosaici romani del V e VI secolo*, in "CARB" 1958, p. 40 e ss.
- CECCHELLI 1960a = C. CECCHELLI, *L'Arianesimo e le chiese ariane d'Italia*, in *Le chiese nell'Europa occidentale ed i loro rapporti con Roma sino all'800*, Atti della VII Settimana di Studio CISAM, Spoleto 1960, pp. 743-774.
- CECCHELLI 1960b = M.M. CECCHELLI, *Osservazioni circa il mosaico di San Michele in Africisco*, in "FelRav" 82, 1960, pp. 124-132.
- CECCHELLI TRINCI 1974 = M. CECCHELLI TRINCI, *I mosaici in S. Maria della Croce a Casaranello*, in "Vetera Christianorum", XI, 1, 1974, pp. 413-448.
- CECCHELLI TRINCI 1990 = M. CECCHELLI TRINCI, *Laterano*, in *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990.
- CENERINI 2007 = F. CENERINI, *Le vie del classicismo tra iconografie e linguaggi*, in *Eburnea diptycha: i dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Edipuglia, Bari 2007, pp. 166-180.
- CHAVARRÍA ARNAU 2009 = A. CHAVARRÍA ARNAU, *Archeologia delle chiese. Dalle origini all'anno Mille*, Roma 2009.
- CHIERICI 1951 = G. CHIERICI, *L'architettura*, in CALDERINI, CHIERICI, CECCHELLI, *La Basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano*, Milano 1951, pp. 61-197.
- CHINI 1998 = P. CHINI, *S. Teodoro al Palatino*, Roma 1998.
- CHOTZAKOGLU 2009 = C.G. CHOTZAKOGLU, *Monumenti religiosi nella parte di Cipro occupata dalla Turchia. Fatti e testimonianze di una continua distruzione*, Lefkosia 2009.

- CHRISTE 1996 = Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean: sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996.
- CIAVOLINO 1993 = N. CIAVOLINO, *Scavi e scoperte di Archeologia Cristiana in Campania dal 1983 al 1993*, in "Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cassino 1993, pp. 615-670.
- CIMOK 1997 = F. CIMOK, *Mosaics in Istanbul*, Istanbul 1997.
- CIRELLI 2008 = E. CIRELLI, *Ravenna: archeologia di una città*, Borgo San Lorenzo (Firenze) 2008.
- CIRELLI 2013 = E. CIRELLI, *Roma sul mare e il porto augusteo di Classe*, in *Ravenna e l'Adriatico dalle origini all'età romana*, a cura di F. Boschi, Bologna, pp. 109-121.
- COLOMBO, HOWES 1997 = M.E. COLOMBO, B. HOWES, *La basilica Martyrum*, in *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio*, Milano 1997, pp. 70-73.
- CONCINA 2002 = E. CONCINA, *Le arti di Bisanzio*, Milano 2002.
- CORMACK 1969 = R. CORMACK, *The Mosaic Decoration of St. Demetrios, Thessaloniki. A Re-examination in the Light of the Drawings of W.S. George*, in "The Annual of the British School at Athens" 64, 1969, pp. 16-52.
- CORMACK 2000 = R. CORMACK, *The Mother of God in Apse Mosaics*, in *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. by M. Vassilaki, Milano 2000, pp. 91-105.
- CORMACK, HAWKINS 1977 = R. CORMACK, E.J.W. HAWKINS, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, DOP 31, Oxford 1977.
- CORTESI 1969 = G. CORTESI, *Il rinvenimento di una basilica paleocristiana a Cesarea di Ravenna*, in *Atti del II Congresso Internazionale di Archeologia cristiana*, Roma 1971, pp. 171-176.
- CORTESI 1978 = G. CORTESI, *La chiesa di S. Croce di Ravenna alla luce degli ultimi scavi e ricerche*, in "CARB" XXV, 1978, pp. 46-76.
- CORTESI 1980 = G. CORTESI, *Classe paleocristiana e paleobizantina*, Ravenna, 1980.
- CORTESI 1983 = G. CORTESI, *Due basiliche ravennati del VI secolo, I. S. Maria Maggiore, II. S. Stefano Maggiore*, in "CARB" 30, 1983, pp. 49-67.
- COSENTINO 2005 = S. COSENTINO, *Simbologia e colore nei palatini del mosaico giustiniano di San Vitale*, in S. PASI (a cura), *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, Bologna 2005, pp. 109-123.
- Costantino il Grande 2005 = *Costantino il Grande : la civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Catalogo della mostra, a cura di A. Donati e G. Gentili, Cinisello Balsamo 2005.
- COURCELLE 1948 = P. COURCELLE, *Le gril de Saint Laurent au mausolée de Galla Placidia*, in "Cahiers Archéologique", 1948, 1, pp. 30-39.
- CRACCO RUGGINI 1984 = L. CRACCO RUGGINI, *I Barbari in Italia nei secoli dell'Impero*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, a cura di G. Pugliese Carratelli, M.G. Arcamone, Milano 1984, pp. 3-51.
- CRACCO RUGGINI 1987 = L. CRACCO RUGGINI, *Storia totale di una piccola città: Vicenza romana*, in *Storia di Vicenza, I, Il territorio, la preistoria, l'età romana*, a cura di A. Broglio, L. Cracco Ruggini, Vicenza 1987, pp. 205-303.
- CRACCO RUGGINI 2002 = L. CRACCO RUGGINI, *Temi e problemi della cristianizzazione in Nord Italia*, in «AMSI» 102, pp. 99-120.
- CRIPPA, ZIBAWI 1998 = A.M. CRIPPA, M. ZIBAWI, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dalle origini a Bisanzio*, Milano 1998.
- CROISIER 2006 = J. CROISIER, *Pitture e mosaici dell'Ipogeo di via Livenza*, in ANDALORO 2006, pp. 253-258.
- CUCCO 1992 = G. CUCCO, *I Mosaici nel Battistero di San Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. Tecniche di restauro*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, a cura di A.M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna, 1-3 ottobre 1990, Ravenna 1992, pp. 219-224.
- CUMMINS 1994 = SH. CUMMINS, *The Arian Baptistry of Ravenna* (Ph.D. Dissertation, Indiana University), Ann Arbor 1994.

- ĆURČIĆ 2010 = S. ĆURČIĆ, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – London 2010.
- CUSCITO 1975 = G. CUSCITO, *Fonti e studi sul Vescovo Eufrazio e sulla chiesa parentina del sec. VI. Bilancio critico-bibliografico*, in “AMSI”, XXIII, 1975, pp. 61-71.
- CUSCITO 1976 = G. CUSCITO, *Parentino*, Padova 1976.
- CUSCITO 1977 = G. CUSCITO, *Cristianesimo antico ad Aquileia e in Istria*, Trieste 1977.
- CUSCITO 1977b = G. CUSCITO, *Aquileia e Bisanzio nella controversia dei Tre Capitoli*, in “AAAd” 12, 1977, pp. 231-262.
- CUSCITO 1983 = G. CUSCITO, *La cristianizzazione di Aquileia e dell'Istria. Lineamenti metodologici*, in “AMSI” XXXI, 1983, pp. 177-184.
- CUSCITO 1997 = G. CUSCITO, *Epigramma di Serena attribuito a Sant'Ambrogio, La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio*, Milano 1997, pp. 178-179.
- CUSCITO 1998a = G. CUSCITO, s.v. *Parentino*, in EAM, IX, 1998, pp. 174-178.
- CUSCITO 1998b = G. CUSCITO, *Ancora su Mauro episcopus et confessor e sul locus duplicatus di Parentino*, in *Domum tuam dilexi*, Miscellanea in onore di Aldo Nestori, Città del Vaticano 1998, pp. 186-210.
- CUSCITO 2007 = G. CUSCITO, *Origine e sviluppo dei santi Cosma e Damiano. Testimonianze nella Venetia et Histria*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 99-111.
- CUSCITO 2012 = G. CUSCITO, *Aquileia, la svolta costantiniana e il popolo episcopale*, in SENA CHIESA 2012, pp. 94-100.
- CUTLER 2007 = A. CUTLER, *Il linguaggio visivo dei dittici eburnei. Forma, funzione, produzione, ricezione*, in *Eburnea diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di M. David, Bari, 2007, pp. 131-161.

## D

- DAGRON 1991 = G. DAGRON, *Costantinopoli. Nascita di una capitale*, Torino 1991.
- DANI 1964 = A. DANI, *La decorazione pittorica del martyrion S. Maria Mater Domini presso la basilica dei Ss. Felice e Fortunato in Vicenza*, in “Studi in onore di Antonio Bardella”, Vicenza 1964, pp. 3-34.
- DARSY 1961 = DARSY F.M.D., *Santa Sabina*, in “Le chiese di Roma illustrate”, Roma 1961, pp. 63-64.
- DASSMANN 1970 = E. DASSMANN, *Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom. Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einen Christusbild am Beginn des V Jahrhunderts*, in “Romische Quartalschrift”, 65, 1-2, 1970, pp. 67-81.
- DASZEWSKI 1985 = W.A. DASZEWSKI, *Corpus of mosaics from Egypt, I, Hellenistic and Early Roman Period*, Mainz am Rhein, 1985.
- DASZEWSKI 2001 = W.A. DASZEWSKI, *Un atelier «royal» de mosaïques à Alexandrie*, in *VIII CollIntMos*, pp. 266-281.
- DAVID 1991 = M. DAVID, *De aurea ecclesia Genesii*, in *Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo*, Catalogo della mostra, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano, pp. 49-61.
- DAVID 2007 = M. DAVID, *Ktisis, Kosmesis kai Ananeosis. Restaurazione e rinascita nei mosaici dell'Africa bizantina*, in *Ravenna tra Oriente e Occidente: storia e archeologia*, a cura di A. Augenti e C. Bertelli, Ravenna, 2007, pp. 57-62.
- DAVID 2011 = M. DAVID, *Nuove ricerche sul complesso di Santa Croce a Ravenna*, in “SR”, LXII, 2011, pp. 43-55.
- DAVID 2013 = M. DAVID, *Ravenna eterna. Dagli etruschi ai veneziani*, Milano, 2013.
- DAVID 2013bis = M. DAVID, *Evergetismo imperiale e rinnovamento urbanistico a Ravenna in età teodosiana*, in *La Basilica di Santa Croce. Nuovi contributi per Ravenna tardoantica*, a cura di R. Cassanelli e M. David, Ravenna 2013, pp. 11-40.



- DE ANGELIS D'OSSAT 1936 = G. DE ANGELIS D'OSSAT, *I Battisteri di Albenga e Ventimiglia*, in "Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per la Liguria – Sezione Ingauna e Intemelina", II, 2, 28, 1936, pp. 206-250.
- DE ANGELIS D'OSSAT 1973 = G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Sulla distrutta aula dei Quinque Accubita a Ravenna*, in "CARB" 20, 1973, pp. 263-273.
- DE BERNARDI FERRERO 1975 = D. DE BERNARDI FERRERO, *La Panagia Acheiropoietos di Salonicco*, in "CARB" 1975, pp. 157-169.
- DE BLAUW = S. DE BLAUW, *Cultus et décor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e altomedievale*, Città del Vaticano 2001.
- DE BRUYNE 1936 = L. DE BRUYNE, *Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in "RACr", 1936, pp. 239-269.
- DE BRUYNE 1938 = L. DE BRUYNE, *Intorno ai mosaici della navata di S. Maria Maggiore: ultime ricerche*, in "RACr", 15, 1938, pp. 218-318.
- DE BRUYNE 1957 = L. DE BRUYNE, *La décoration des Baptistères paléochrétiens*, in "Actes du V<sup>me</sup> Congrès d'Archéologie chrétienne", 1957, pp. 341-369.
- Décor I* = C. BALMELLE et alii, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine: repertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris 1985.
- DE CASTRIS 1992 = P.L. DE CASTRIS, *I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte nel Duomo di Napoli. La letteratura, i restauri antichi e quello attuale*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri*, a cura di A.M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna, 1-3 ottobre 1990, Ravenna 1992, pp. 203-212.
- DECKERS 2002 = J. DECKERS, *Der erste Diner Christi. Die Proskynese der Kaier als Schlüsselmotiv der Mosaiken in San Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sophia (Istanbul)*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge*, Roma 2002, pp. 18-22.
- DE FRANCESCHI = C. DE FRANCESCHI, *L'antica abbazia di S. Maria del Canneto in Pola e un suo registro censuario del secolo XII*, in "AMSI", 39,2, 1927, pp. 312-345.
- DE GRUNEISEN 1906 = W. DE GRUNEISEN, *Studi sulle pitture medievali romane*, in "Archivio della Regia Società Romana di Storia patria", XXIX, 1906, pp. 518-521.
- DEICHMANN 1951 = F. W. DEICHMANN, *Giuliano Argentario*, in "FelRav" 5, 1951, pp. 5-26.
- DEICHMANN 1952 = F.W. DEICHMANN, *I titoli dei vescovi ravennati da Ecclesio a Massimiano nelle epigrafi dedicatorie di S. Vitale e di S. Apollinare in Classe tramandate da Agnello*, in «SR», 3, 1952, pp. 63-67.
- DEICHMANN 1953 = F.W. DEICHMANN, *Per la datazione dell'epigrafe dedicatoria di S. Maria Mater Domini a Vicenza*, in "FelRav" LXII, 1953, pp. 48-50.
- DEICHMANN 1969 = F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969.
- DEICHMANN 1972 = F.W. DEICHMANN, *Studi sulla Ravenna scomparsa*, in „FelRav“ 3-4 (103-104), 1972, pp. 61-112.
- DEICHMANN 1974 = F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar II, 1. Teil*, Wiesbaden 1974.
- DEICHMANN 1976 = F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar, 2. Teil*, Wiesbaden, 1976.
- DEICHMANN 1980 = F.W. DEICHMANN, *La Corte dei re goti a Ravenna*, in „CARB“ 27, 1980, pp. 41-53.
- DEICHMANN 1982 = F.W. DEICHMANN, *Ravenna e Costantinopoli: un confronto*, in "CARB" 29, 1982, pp. 143-158.
- DEICHMANN 1989 = F.W. DEICHMANN, *Ravenna Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar, II, 3. Teil*, Stuttgart 1989.
- DEICHMANN 2002 = F.W. DEICHMANN, *Archeologia cristiana*, Roma 2002.
- DELEHAYE 1941 = H. DELEHAYE, *Hagiographie Napolitaine*, in *Analecta Bollandiana* LIX, Bruxelles 1941, pp. 1-33.

- DELIYANNIS 2010 = D. MAUSKOPF DELIYANNIS, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge 2010.
- DELLA VALLE 2002 = M. DELLA VALLE, *Il Cristo assiso sul globo nella decorazione monumentale delle chiese di Roma nel Medioevo*, in *Ecclesiae Urbis*, III, a cura di F. Guidobaldi e A. Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, pp. 1659-1684.
- DELVOYE 1967 = CH. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris 1967.
- DE' MAFFEI 1982 = F. DE' MAFFEI, *Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai. 1-2*, in "Storia dell'Arte" nn. 45, 1982, pp. 92-116; 186-200.
- DE MARIA 2002 = L. DE MARIA, *Il programma decorativo della porta lignea di S. Sabina: concordanza o casualità iconografica?*, in "Ecclesiae Urbis" 2002, II, pp. 1685-1699.
- DEPERIS 1894 = P. DEPERIS, *Il Duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, in "AMSI", XI, 1894, pp. 191-222.
- DEREMBLE 2000 = J.P. DEREMBLE, s.v. *Tipologia*, in EAM, XI, 2000, pp. 188-194.
- DER NERSESSIAN 1944-45 = S. DER NERSESSIAN, *Une apologie des images du septième siècle*, in «Byzantion», XVII, 1944-45, pp. 158-187.
- DE ROSSI 1871 = G.B. DE ROSSI, *La Basilica di Giunio Basso sull'Esquilino appellata Cata Barbara Patricia*, in "Bullettino di Archeologia Cristiana", II, 1871, pp. 5-29, 41-64.
- DE ROSSI 1899 = G.B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1899.
- DE RUBEIS 2000 = F. DE RUBEIS, *Epigrafi a Roma dall'età classica all'alto medioevo*, "Museo Nazionale Romano: Crypta Balbi", Milano 2000, pp. 104-121.
- DE SPIRITO 2004 = G. DE SPIRITO, *La basilica lateranense nel quadro delle vicende del Patriarcato del secolo X: l'evidenza epigrafica*, in "Giornata di studio tematica dedicata al patriarcato lateranense" (Roma, 10 maggio 2001), Roma 2004.
- DIMITROKALLI 1982 = T. DIMITROKALLI, *Palakristianikoi kai byzantinoi maiandroi*, Athinai 1982.
- DI STEFANO 1975 = R. DI STEFANO, *La Cattedrale di Napoli*, Napoli 1975.
- DOCCI 2006 = M. DOCCI, *San Paolo fuori le Mura. Dalle origini alla basilica delle "origini"*, Roma 2006.
- DONATI 2001 = A. DONATI, "Devotio" e devoti nel mondo pagano, in *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, a cura di A. Donati e G. Gentili, Milano 2001, pp. 17-18.
- DORIGO 1971 = F.W. DORIGO, *Alcuni momenti del ritratto musivo ravennate nella formazione della ritrattistica medievale*, in "CARB" 28, 1971, pp. 221-270.
- DRESKEN-WEILAND 1991 = J. DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit*, Città del Vaticano 1991.
- DRESKEN-WEILAND 1998 = J. DRESKEN-WEILAND, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien Museen der Welt, Zabern, Mainz am Rhein* 1998.
- DU BOURGUET 1964 = P. DU BOURGUET, *Catalogue des étoffes coptes. Musée National du Louvre*, I, Paris, 1964.
- DUFRENNE 1977 = S. DUFRENNE, *La manifestation divine dans l'Iconographie byzantine de la Transfiguration*, in *Studies in Byzantine Iconography (Variorum Reprints)*, London 1977, pp. 185-206.
- DULIERE et al. 1974 = C. DULIERE, S.B. BAAZIZ, J. GRETZINGER, G.P.R. METRAUX, D. SOREN, *Utique. Les mosaïques in situ en dehors des insulae I-II-III*, Tunis 1974.
- DUNBABIN 1978 = K.M.D., DUNBABIN, *The mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978.
- DUNBABIN 1999 = K.M.D. DUNBABIN, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge 1999.

## E

- EBANISTA 1998 = C. EBANISTA, *I mosaici parietali nell'edicola della basilica di S. Felice a Cimitile: tratti inediti e contesto*, in *VCollAISCOM*, pp. 409-434.

EBANISTA 2000 = C. EBANISTA, *L'edicola mosaicata nella basilica di S. Felice a Cimitile: nuovi dati e vicende conservative*, in *VICollAISC*, pp. 411-424.

EBANISTA 2005 = C. EBANISTA, *Il cosiddetto quadriportico della Stefania nell'insula episcopalis napoletana: resti della decorazione musiva*, in *XCollaISC*, pp. 199-212.

EFFENBERGER 1989 = A. EFFENBERGER, *Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna. Ein Kunstwerk in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung der staatlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1989.

EFFENBERGER 2007 = A. EFFENBERGER, *L'attuale situazione del Bode Museum di Berlino e il mosaico di S. Michele in Africisco*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 75-81.

ENKING 1954 = R. ENKING, *S. Andrea Cata Barbara e S. Antonio Abbate sull'Esquilino*, Roma 1954.

ENSOLI 2000 = S. ENSOLI, *Medaglione di stoffa con scena bucolica, (scheda)*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma 2000, pp. 627-628.

## F

FABBRI 1991 = P. FABBRI, *Il controllo delle acque tra tecnica ed economia*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.1, a cura di A. Carile, Venezia 1991, pp. 9-25.

FABBRI 1999 = M. FABBRI, *La basilica paleocristiana*, in *Siponto antica*, a cura di M. Mazzei, Foggia 1999, pp. 179-187.

FABBRINI 1983 = L. FABBRINI, *Terme di Caracalla: il pavimento musivo nei due ambulacri superiori delle c.d. palestre*, in *IIICollIntMos*, pp. 51-63.

FAEDO 2000 = L. FAEDO, *Torso di clamidato (scheda)*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 561-562.

FALLA CASTELFRANCHI 1974 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Le principali fasi architettoniche del San Leucio di Canosa di Puglia*, in "Commentari" 1-2, 1974, pp. 3 ss.

FALLA CASTELFRANCHI 1995 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *La committenza dell'icona di San Pietro al Sinai*, in «CARB» XLII, 1995, pp. 337-346.

FALLA CASTELFRANCHI 2002 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *Canosa nel VI secolo fra Roma e Costantinopoli*, in *S. Sabino. Uomo di dialogo e di pace*, Atti del Convegno di Studi, Canosa, 26-28 ottobre 2001, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Trieste 2002, pp. 77-85.

FALLA CASTELFRANCHI 2004 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *La chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello*, in *Puglia preromanica*, a cura di G. Bertelli, Milano 2004, pp. 161-175.

FALLA CASTELFRANCHI 2005 = M. FALLA CASTELFRANCHI, *I mosaici della Chiesa di Santa Maria della Croce a Casaranello rivisitati*, in *XCollaISC*, pp. 13-24.

FARINELLI 1998 = B. FARINELLI, *Il battistero degli Ariani di Ravenna. Vicende e restauri architettonici e musivi*, tesi di laurea, Bologna 1998.

FARIOLI 1967 = R. FARIOLI, *La decorazione musiva della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco presso Capua*, in «CARB», 14, 1967, pp. 267-291.

FARIOLI 1975 = R. FARIOLI, *Pavimenti musivi di Ravenna paleocristiana*, Ravenna 1975.

FARIOLI 1977 = R. FARIOLI, *Ravenna romana e bizantina*, Ravenna 1977.

FARIOLI 1978 = R. FARIOLI, *Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, in *L'Art dans l'Italie Méridionale*, IV, Rome 1978, pp. 153-162.

FARIOLI CAMPANATI 1982 = R. FARIOLI CAMPANATI, *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in *I bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 137-426.

FARIOLI CAMPANATI 1983 = R. FARIOLI CAMPANATI, *Edifici paleocristiani di Classe: stato attuale delle ricerche e problemi*, in G. BERMOND MONTANARI (a c.), *Ravenna e il porto di Classe. Venti anni di ricerche archeologiche fra Ravenna e Classe*, Imola 1983.

FARIOLI CAMPANATI 1992a = R. FARIOLI CAMPANATI, *Ravenna, Costantinopoli: aspetti topografico-monumentali e iconografici*, in A. CARILE (a c.) *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II, 2, Venezia 1992, pp. 127-157.



- FARIOLI CAMPANATI 1992b = R. FARIOLI CAMPANATI, *Decorazioni di origine tessile nel repertorio del mosaico pavimentale protobizantino del Vicino Oriente e le corrispondenze decorative parietali di Ravenna, Salonicco, Costantinopoli e Qusayr'Amra*, in "CARB", 39, 1992, pp. 275-295.
- FARIOLI CAMPANATI 1992c = R. FARIOLI CAMPANATI, *Ravenna capitale*, in *Felix Temporis reparatio. Milano capitale dell'impero romano*, Atti del convegno archeologico internazionale, Milano, 8-11 marzo 1990, pp. 375-380.
- FARIOLI CAMPANATI 1993 = R. FARIOLI CAMPANATI, *La città di Teoderico*, in *Ravenna racconta*, a cura di E. Marraffa, E.V. Moroni, Ravenna 1996, pp. 33-38.
- FARIOLI CAMPANATI 1993-1994 = R. FARIOLI CAMPANATI, *Versione integrale della "voce" Ravenna e territorio pubblicata con il titolo Ravenna*, in *EAM, IX, 1998*, pp. 847-856 e 862-863, in «FelRav» CXLV-CXLVIII, 1993-1994, pp. 9-45.
- FARIOLI CAMPANATI 1994 = R. FARIOLI CAMPANATI, *Ravenna imperiale all'epoca di Galla Placidia*, in "RSR" 1, 1994, pp. 177-188.
- FARIOLI CAMPANATI 1998 = R. FARIOLI CAMPANATI, s.v. *Ravenna*, in *EAM, IX, 1998*, pp. 847-856.
- FARIOLI CAMPANATI 2007 = R. FARIOLI CAMPANATI, *I mosaici pavimentali di Ravenna e di area adriatica in età giustiniana. Il tappeto musivo di San Michele in Africisco*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 179-191.
- FARNETI 1993 = M. FARNETI, *Glossario tecnico-storico del mosaico. Technical-historical glossary of mosaic art*, Ravenna 1993.
- FASOLA 1973-1974 = U.M. FASOLA, *Le recenti scoperte nelle catacombe di S. Gennaro a Napoli*, in "RendPontAcc" 46, 1973-1974, pp. 189 ss.
- FASOLA 1975 = U.M. FASOLA, *Le catacombe di San Gennaro a Capodimonte*, Roma 1975.
- FASOLA 1986 = U.M. FASOLA, *Le tombe privilegiate dei vescovi e dei duchi di Napoli nelle catacombe di S. Gennaro*, in *L'inhumation privilégiée du IV au VIII siècle en Occident. Actes du Colloque Creteil 1984*, Paris 1986, pp. 205-210.
- FAUBER 1990 = L.H. FAUBER, *Narses: Hammer of the Goths*, Gloucester 1990.
- FAZZINI 1996-1997 = M.C. FAZZINI, *Dall'immagine clipeata all'icona circolare bizantina*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1996-1997.
- FENDRI 1965 = M. FENDRI, *Évolution chronologique et stylistique d'un ensemble de mosaïques dans une station thermale a Djebel Oust (Tunisie)*, in *ICollIntMos*, pp. 157-173.
- FERLUGA 1991 = J. FERLUGA, *L'Esarcato*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.1, a cura di A. Carile, Venezia 1991, pp. 351-377.
- FERRARI DA PASSANO, GALLETTI 1984 = C. FERRARI DA PASSANO, G. GALLETTI, *Il restauro della cupola di San Vittore in Ciel d'Oro: analisi dei primi risultati*, relazione al Convegno *Il monastero di S. Ambrogio nel Medioevo*, Milano 1984.
- FERRI 2013 = G. FERRI, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, Todi 2013.
- FERRUA 1977 = A. FERRUA, *Le iscrizioni paleocristiane di Cimitile*, in "RACr", 53, 1977, pp. 105-136.
- FERRUA 1991 = A. FERRUA, *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani*, Città del Vaticano 1991.
- FIACCADORI 1977 = G. FIACCADORI, *Sulla memoria teodoriana di S. Martino in ciel d'oro*, in "FelRav" 1977, pp. 163-179.
- FILIPPI 2006 = G. FILIPPI, *La Tomba di San Paolo alla luce delle recenti scoperte*, in *Il culto di San Paolo nelle chiese cristiane e nella tradizione Maltese*, Atti del simposio internazionale di Malta (26-27 giugno 2006), a cura di J. Azzopardi, Malta 2006, pp. 3-12, 99-106.
- FINZI 1992 = E. FINZI, *Un esperimento di diagnostica microristrutturale mediante la tecnica elettromagnetica impulsiva (georadar). Il caso di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in IANNUCCI, FIORI, MUSCOLINO 1992.
- FIorentini RONCUZZI 1984 = I. FIorentini RONCUZZI, *Il mosaico. Materiali e tecniche dalle origini a oggi*, Ravenna 1984.
- FIorentini RONCUZZI 1989 = I. FIorentini RONCUZZI, *Arte e tecnologia del mosaico*, Ravenna 1971.

- FIORI 1990 = C. FIORI, *Studio della composizione e del colore delle tessere vetrose bizantine dell'arco di ingresso al presbiterio di S. Vitale*, in C. FIORI, C. MUSCOLINO 1990, pp. 81-88.
- FIORI 1996 = C. FIORI, *Problematiche rilevanti del restauro musivo, con appendice sui dipinti murali*, Ravenna 1996.
- FIORI, MUSCOLINO 1990 = C. FIORI, C. MUSCOLINO, *Restauri ai mosaici nella basilica di S. Vitale a Ravenna. L'arco presbiteriale*, Faenza 1990.
- FIORI, VANDINI 2010 = C. FIORI, M. VANDINI, *Ravenna Musiva. Conservazione e restauro del mosaico antico e contemporaneo*, Atti del primo convegno internazionale, Ravenna, 22-24 ottobre 2009), Bologna 2010.
- FIORI, VANDINI, MAZZOTTI 2004 = C. FIORI, M. VANDINI, V. MAZZOTTI, *I colori del vetro antico. Il vetro bizantino*, Saonara 2004.
- FIRATLI 1990 = N. FIRATLI, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*. Catalogue revue et présenté par C. Metzger, A. Pralong, J.P. Sodini, Paris 1990.
- FISCHER 2007 = E. FISCHER, *Die Panagia Angeloktistos in Kiti auf Zypern. Neue Aspekte zu Bau und Apsismosaik*, in S. ROGGE, *Begegnungen. Materielle Kulturen auf Zypern bis in die römische Zeit*, Münster 2007, pp. 151-195.
- FOBELLI 2005a = M.L. FOBELLI, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005.
- FOBELLI 2005b = M.L. FOBELLI, *La Santa Sofia di Costantinopoli nell'età di Giustiniano. Sistemi decorativi e strategia delle immagini*, in *Medioevo. Immagini e ideologie*. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 90-99.
- FOLETTI 2009 = I. FOLETTI, *Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du Lavement des pieds dans la liturgie baptismale*, in *Fons vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (Ile-VIe siècle)* (Actes de la journée d'études, Université de Lausanne, 1<sup>er</sup> décembre 2006), a cura di I. FOLETTI, S. ROMANO, Roma 2009, pp. 121-155.
- FOSCHI 1988 = U. FOSCHI, *La Basilica dello Spirito Santo*, Ravenna 1988.
- FOUCHER 1961 = L. FOUCHER, *Decouvertes archeologiques a Thysdrus en 1960*, Tunis 1961.
- FOULIAS 2012 = A.M. FOULIAS, *The Church of Our Lady Angeloktisti at Kiti, Larnaka*, Nicosia 2012.
- FOURLAS 2012 = B. FOURLAS, *Die Mosaiken der Acheiropoietos-Basilika in Thessaloniki: eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des V und VI Jahrhunderts*, Berlin 2012.
- FRANCHETTI PARDO 2008 = V. FRANCHETTI PARDO, *Da Bisanzio a Costantinopoli. Profilo storico-urbanistico della capitale: dalle origini a Giustiniano*, in *Bisanzio Costantinopoli Istanbul*, a cura di T. Velmans, Milano 2008, pp. 13-38.
- FRASSON 1937 = G. FRASSON, *Di un importantissimo monumento paleocristiano a Vicenza*, in "Atti Istituto Veneto di Storia Lettere e Arti", 96, 1937, pp. 459 ss.
- FREESTONE 2003 = I.C. FREESTONE, *Primary glass sources in the mid-first millennium A.D.*, in *Annales du 15e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*, New York – Corning 2001 (2003), pp. 111-115.
- FRUGONI 1983 = C. FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983.

## G

- GAGETTI 2012 = E. GAGETTI, *Frammento di tendaggio*, in SENA CHIESA 2012, p. 208.
- GALASSI 1914 = G. GALASSI, *La così detta decadenza nell'arte musiva ravennate. I mosaici di Sant'Apollinare in Classe*, in "FelRav" 15, 1914, pp. 623-633.
- GALASSI 1929 = G. GALASSI, *Roma o Bisanzio. I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*, Roma 1929.
- GALASSI 1929bis = G. GALASSI, *Il mosaicista di Massimiano a Pola*, in "FelRav", XXXIII, 1929, pp. 7-10.

- GALASSI 1953 = G. GALASSI, *Roma o Bisanzio, I. I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana*, Roma 1953.
- GALASSI 1953a = G. GALASSI, *I mosaici sinaitici, Concordanze e sconcordanze con Ravenna*, in "FelRav", fasc. 12 (LXIII), 1953, pp. 5-30.
- GALASSI 1954 = G. GALASSI, *Mosaici di Cipro e mosaici di Ravenna*, in "FelRav", 15, 1954, pp. 5-37.
- GALEY 1980 = J. GALEY, *The Sinai and the Monastery of St. Catherine*, London 1980.
- GANDOLFI 2002 = K. GANDOLFI, *Les mosaïques de baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie*, in *Il Duomo di Napoli dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Electa, Napoli 2002, pp. 21-34.
- GANDOLFO 1987 = F. GANDOLFO, *La Basilica Sistina: i mosaici della navata e l'arco trionfale*, in *Santa Maria Maggiore a Roma*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1988, pp. 85-123.
- GANDOLFO 2000 = F. GANDOLFO, *Il ritratto di committenza*, in ANDALORO, ROMANO 2000, pp. 175-192.
- GARRUCCI 1877 = R. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Mosaici cimiteriali e non cimiteriali*, Prato 1877.
- GASPARRI 2011 = S. GASPARRI, *Italia longobarda. Il regno, i Franchi, il papato*, Roma – Bari 2011.
- GELICHI, NOVARA 1996 = S. GELICHI, P. NOVARA, *La Chiesa di S. Croce a Ravenna: la sequenza architettonica*, in "CARB" 42, 1996, pp. 347-382.
- GENTILI 1999 = G.V. GENTILI, *La villa romana di piazza Armerina Palazzo Erculio, parte III, I mosaici figurati. Descrizione e interpretazione*, Osimo 1999.
- GEORGE 1912 = W.S. GEORGE, *The Church of Saint Eirene in Constantinople*, London 1912.
- GERKE 1960 = F. GERKE, *Nuovi aspetti sull'ordinamento compositivo dei mosaici del presbiterio di San Vitale in Ravenna*, in "CARB" 7, 1960, pp. 85-98.
- GERKE 1961 = F. GERKE, *La metamorfosi nell'arte bizantina*, in "CARB" 1961, II, pp. 99-111.
- GERKE 1964 = F. GERKE, *Il mosaico absidale di Hosios David a Salonicco*, in "CARB" IX, 1964, pp. 179-199.
- GERKE 1966 = F. GERKE, *La composizione musiva dell'oratorio di San Lorenzo Formoso e della basilica palatina di Santa Croce di Ravenna*, in "CARB" 1966, pp. 141-162.
- GERKE 1972 = F. GERKE, *Nuove indagini sulla decorazione musiva della Chiesa ravennate di S. Apollinare Nuovo*, in "FelRav" CIII-CIV, 1972, pp. 113-120.
- GEROLA 1912 = G. GEROLA, *Galla Placidia e il così detto suo mausoleo in Ravenna*, Bologna 1912.
- GEROLA 1913a = G. GEROLA, *Il sacello primitivo di San Vitale*, in «FelRav» X, pp. 427-432.
- GEROLA 1913b = G. GEROLA, *Il sacello primitivo di San Vitale*, in «FelRav» XI, pp. 459-470.
- GEROLA 1917 = G. GEROLA, *La tecnica dei restauri ai mosaici di Ravenna*, in *Atti e Memorie della r. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, 1917, VII, pp. 101-194.
- GEROLA 1923 = G. GEROLA, *Il restauro del battistero ariano di Ravenna*, in *Studien zur Kunst des Ostens*, Leipzig 1923, pp. 112-129.
- GEROLA 1932 = G. GEROLA, *Il ripristino della Cappella di S. Andrea nel Palazzo vescovile di Ravenna*, in "FelRav" 51, 1932, pp. 71-132.
- GHEDINI 2012 = F. GHEDINI, *Persistenza e innovazione delle iconografie classiche nell'immaginario tardoantico*, in SENA CHIESA 2012, pp. 76-81.
- GHIGI 1910 = S. GHIGI, *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Bergamo 1910.
- GHIGI 1915-1916 = S. GHIGI, *Il Battistero degli Ariani in Ravenna, secolo VI*, in "Atti e Memorie Dep. Storia Patria prov. Romagna", 4, 6, 1915-1916, pp. 280-315.
- GHIRSHMAN 1962 = R. GHIRSHMAN, *Arte persiana. Parti e Sassanidi*, Milano, 1962.
- GIBBON 1850 = E. GIBBON, *The History of the decline and fall of the Roman Empire*, III, Boston 1850.
- GIOVENALE 1929 = G.B. GIOVENALE, *Il Battistero Lateranense nelle recenti indagini della Pontificia Commissione di Archeologia sacra*, Roma 1929.
- GIULIANI 1999 = R. GIULIANI, *I mosaici del complesso archeologico di Santa Maria di Siponto*, in *Siponto antica*, a cura di M. Mazzei, Foggia 1999, pp. 197-221.



- GIULIANI 2000 = R. GIULIANI, s.v. *Angelo*, in BISCONTI 2000, pp. 106-109.
- GIULIANI 2006 = R. GIULIANI, *I mosaici dell'arcosolio nelle catacombe di Sant'Ermite sulla via Salaria Vetus*, in ANDALORO 2006, pp. 182-183.
- GIUNTA 1984 = F. GIUNTA, *Gli Ostrogoti in Italia*, in *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, pp. 53-96.
- GNIRS 1902 = A. GNIRS, *Die Basilika S. Maria Formosa oder der Kanneto in Pola*, in "Mitteilungen Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der k. Denkmäler", N.F., XXVIII, 1902, pp. 1-6.
- GNUDI 1939 = C. GNUDI, *I recenti restauri dei monumenti ravennati*, in "Le Arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna", 6, 1939, pp. 531-546.
- GOFFREDO 2002 = D. GOFFREDO, *Le personificazioni delle Ecclesiae: tipologia e significati dei mosaici di S. Pudenziana e S. Sabina*, in "Ecclesiae Urbis", 2002, III, pp. 1949-1962.
- GORINI 1992 = G. GORINI, *La zecca di Ravenna, Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.2, a cura di A. Carile, Venezia 1992, pp. 209-238.
- GRABAR 1946 = A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur la culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1928.
- GRABAR 1959 = A. GRABAR, *A propos d'une icône byzantine du XIV<sup>e</sup> siècle*, in «Cahiers Archéologique», X, 1959, pp. 289-304.
- GRABAR 1959b = A. GRABAR, *Grecia. Mosaici bizantini*, New York 1959.
- GRABAR 1966 = A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano. Dalla morte di Teodosio all'Islam*, Milano 1966.
- GRABAR 1967 = A. GRABAR, *A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique*, in "Cahiers Archéologiques", 17 (1967), pp. 59-81.
- GRABAR 1968 = A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton University Press, Princeton 1968.
- GRABAR 1971 = A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971.
- GRABAR 1980 = A. GRABAR, *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milano 1980.
- GRABAR 1983 = A. GRABAR, *Le vie delle creazioni nell'iconografia cristiana: antichità e Medio Evo*, Milano 1983.
- GRABAR 1984 = A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1984.
- GRAH 2005 = I. GRAH, *Rapporti ecclesiastici fra l'Istria e Ravenna durante la vita dell'arcivescovo Massimiano e nei secoli successivi*, in *La chiesa metropolitana ravennate e i suoi rapporti con la costa adriatica orientale*, Bologna 2005, pp. 49-60.
- GRAMENTIERI 1995 = C. GRAMENTIERI, *Il mosaico absidale della chiesa ravennate di san Michele in Africisco: inediti d'archivio*, in "RSR" II, 1995, pp. 85-101.
- GRAMENTIERI 2007 = C. GRAMENTIERI, *Il mosaico absidale di San Michele in Africisco attraverso le antiche riproduzioni iconografiche*, in SPADONI-KNIFFITZ 2007, pp. 337-347.
- GRISAR 1899 = H. GRISAR, *Analecta Romana: dissertazioni, testi, monumenti dell'arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei papi nel Medio Evo*, Roma 1899.
- GROSSMANN 1973 = P. GROSSMANN, *San Michele in Africisco zu Ravenna. Baugeschichtliche Untersuchungen*, Mainz am Rhein 1973.
- GRUMEL 1930 = P. GRUMEL, *La mosaïque du Dieu Sauver au monastère du Latome à Salonique*, «Échoes d'Orient» 33 (1930), pp. 157-175.
- GUARNIERI 2011 = C. GUARNIERI, *Ravenna, piazza Anita Garibaldi: notizie preliminari sull'indagine archeologica*, in "SR", 62, 2011, pp. 381-392.
- GUARNIERI 2011bis = C. GUARNIERI, *Una introduzione breve al mosaico in età romana*, in BERTELLI, MONTEVECCHI 2011, pp. 57-68.
- GUÉNON 1994 = R. GUÉNON, *Simboli della Scienza sacra*, Milano 1994.
- GUIDOBALDI 1999 = F. GUIDOBALDI, s.v. *Roma. Storia, urbanistica, architettura*, in EAM, X, 1999, pp. 63-77.

- GUIDOBALDI 2000 = F. GUIDOBALDI, *La lussuosa aula presso Porta Marina a Ostia. La decorazione in opus sectile dell'aula*, in *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, a cura di S. Ensoli, E. La Rocca, Roma, 2000, pp. 251-262.
- GUIGLIA GUIDOBALDI 1999 = A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *I mosaici aniconici della Santa Sofia di Costantinopoli nell'età di Giustiniano*, in *VII CollIntMos*, II, pp. 691-702.
- GUIGLIA GUIDOBALDI 1999b = A. GUIGLIA GUIDOBALDI, s.v. *Sinai*, in *EAM*, X, 1999, pp. 691-698.
- GUILLOU 1986 = A. GUILLOU, *La presenza bizantina nell'arco adriatico*, in "AAAd", XXVIII, 1986, pp. 407-421.
- GUIMIER-SORBETS 2004 = A.-M. GUIMIER-SORBETS, *La mosaïque aux lutteurs de la Bibliotheca Alexandrina: techniques picturales et mosaïstiques dans les palais d'Alexandrie*, in «Musiva & Sectilia», 1, 2004, pp. 15-34.
- GUNARIS 1999 = G. GUNARIS, s.v. *Salonicco*, in *EAM*, X, 1999, pp. 274-281.

## H

- HARRISON 1985 = R.M. HARRISON, *Excavations at Saraçhane in Istanbul, I: The excavations, structures, architectural decoration, small finds, coins, bones and molluscs*, Princeton 1985.
- HARRISON 1989 = R.M. HARRISON, *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, London 1989.
- HAWKINS, MUNDELL 1963 = E.J.W. HAWKINS, M.C. MUNDELL, *The mosaics of the Monastery of Mār Samuel, Mār Simenon and Mār Gabriel near Kartmin*, in "DOP" 17, 1963, pp. 279-296.
- HENDERSON 1999 = J. HENDERSON, *A Note on the sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike*, in "Cahiers Archéologiques", 47, 1999, pp. 55-65.
- HENDERSON 2007 = J. HENDERSON, *Analisi tecnologica e scientifica di campioni significativi delle tessere vetrose dei frammenti musivi di San Michele in Africisco. Alcune ipotesi di modelli di produzione*, in SPADONI-KNIFFITZ 2007, pp. 325-335.
- HERKLOTZ 1985 = I. HERKLOTZ, *"Sepulchra" e "Monumenta" del Medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985.
- HERNÁNDEZ 2004 = J.-P. HERNÁNDEZ, *Nel grembo della trinità. L'immagine come teologia nel battistero più antico di Occidente (Napoli, IV secolo)*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2004, pp. 198-199.
- HASELOFF 1907 = A. HASELOFF, *I mosaici di Casaranello*, in "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 12, 1907.
- HINOJO FUENTES 2004 = P. HINOJO FUENTES, *Gala Placidia: una sovrana del Imperio cristiano*, San Sebastian 2004.
- HODDINOTT 1963 = R.F. HODDINOTT, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres 1963.
- HOFFMANN 1999 = V. HOFFMANN, *Santa Sofia ad Istanbul. Sei secoli di immagini e il lavoro di restauro di Gaspare Fossati 1847-1849*. Catalogo dell'esposizione, Casa del Mantegna, Mantova, 14 novembre-31 dicembre 1999, Mantova 1999.
- HUELSEN *et al.* 1923 = C. HUELSEN, C. CECHELLI, G. GIOVANNONI, U. MONNERET DE VILLARD, A. MUÑOZ, *S. Agata dei Goti*, Roma 1923.

## I

- IACOBINI 1998 = A. IACOBINI, *Lancea Domini: Nuove interpretazioni sul mosaico absidale nell'atrio del Battistero Lateranense*, in "AISCOM" 1998, pp. 249-266.
- IANNUCCI 1980a = A.M. IANNUCCI, *Ravenna. Basilica di S. Apollinare in Classe*, in *Restauri in Romagna e Ferrara. 1970-1980*, Ravenna 1980, pp. 19-25.
- IANNUCCI 1980b = A.M. IANNUCCI, *Ravenna. Basilica di S. Vitale*, in *Restauri in Romagna e Ferrara. 1970-1980*, Ravenna 1980, pp. 31-33.

- IANNUCCI 1980c = A.M. IANNUCCI, *Ravenna Battistero degli Ariani*, in *Restauri in Romagna e Ferrara 1970-1980*, Ravenna 1980, pp. 34-35.
- IANNUCCI 1982 = A.M. IANNUCCI, *S. Apollinare in Classe a Ravenna. Contributi all'indagine dell'area presbiteriale*, in "CARB" 29, 1982, pp. 181-211.
- IANNUCCI 1984 = A.M. IANNUCCI, *Una ricognizione al Battistero Neoniano*, in "CARB" 1984, pp. 297-339.
- IANNUCCI 1985 = A.M. IANNUCCI, *Nuove ricerche al Battistero Neoniano*, in "CARB" 32, 1985, pp. 79-107.
- IANNUCCI 1986 = A.M. IANNUCCI, *I vescovi Ecclesius Severus Ursus Ursicinus le scene dei privilegi e dei sacrifici in S. Apollinare in Classe. Indagine sistematica*, in "CARB", 33, 1986, pp. 165-193.
- IANNUCCI 1987 = A. M. IANNUCCI, *Restauri ravennati. Per la fondazione di una storia del restauro musivo*, in "CARB" 34, 1987, pp. 179-208.
- IANNUCCI 1989 = A.M. IANNUCCI, *Metodologia d'indagine per il restauro musivo parietale: l'esempio del Battistero Neoniano*, in *Metodologia e prassi della conservazione musiva*, Ravenna 1989.
- IANNUCCI 1990a = A.M. IANNUCCI, *Per la fondazione di una storia del restauro musivo (II parte): i mosaici di S. Apollinare Nuovo*, in "CARB" 37, 1990, pp. 227-247.
- IANNUCCI 1991 = A.M. IANNUCCI, *Restauri ravennati. L'oratorio di S. Andrea nell'episcopio*, in "CARB" 38, 1991, pp. 209-232.
- IANNUCCI 1992 = A.M. IANNUCCI, *Appunti per una storiografia del restauro parietale musivo: il caso di Ravenna*, in IANNUCCI, FIORI, MUSCOLINO 1992, pp. 19-29.
- IANNUCCI 1993 = A.M. IANNUCCI, *Problemi di restauro e conservazione dei mosaici parietali di Ravenna*, in "CARB" 41, 1993, pp. 175-187.
- IANNUCCI 1994 = A.M. IANNUCCI, *Per una storiografia dei restauri ravennati: il mausoleo di Galla Placidia*, in "CARB", 41, 1994, pp. 63-76.
- IANNUCCI 1995b = A.M. IANNUCCI, *Storiografia dei restauri ai mosaici ravennati. Metodologie e programmi*, in A. CARILE (a c.), *Teoderico e i goti tra Oriente e Occidente*, Ravenna 1995, pp. 251-263.
- IANNUCCI et al. 1996 = A.M. IANNUCCI, N. SANTOPUOLI, L. SECCIA, B. VERNIA, *I mosaici di S. Apollinare Nuovo: rielaborazioni con Matlab e Image Processing di indagini diagnostiche multispettrali*, in "Pixel" 3/4, 1996, pp. 5-14.
- IANNUCCI et al. 1997 = A.M. IANNUCCI, N. SANTOPUOLI, L. SECCIA, B. VERNIA, *Nuove indagini sui mosaici di Ravenna*, in "CARB" 43, 1997, pp. 929-957.
- IANNUCCI, FIORI, MUSCOLINO 1992 = A.M. IANNUCCI, C. FIORI, C. MUSCOLINO, *Mosaici di S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenna 1992.
- IGNESTI 2003-2004 = A. IGNESTI, *Il mosaico della controfacciata della basilica di S. Sabina in Roma: fonti ed iconografia* (tesi di laurea), 2003-2004.
- IHM 1960 = CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei*, Weisbaden 1960.
- ISRAEL 1984 = D.M. ISRAEL, *The Sixth-Century (Pelagian) Building of San Lorenzo fuori le mura at Rome*, Ann Arbor 1984.

## J

- JACCOTTET 2006 = A.-F. JACCOTTET, *Les rituels bachiques et le baptême du Christ*, in *Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (II-VI siècle). Actes de la journée d'études, Université de Lausanne*, 1 décembre 2006, sous la direction de Ivan Foletti et Serena Romano, Roma 2006, pp. 27-38.
- JACOB 1987-1988 = A. JACOB, *La consécration de Santa Maria della Croce à Casaranello et l'ancienne diocèse de Gallipoli*, in «RStudBizN» n.s., 24, 1987-1988, pp. 147-163.
- JÄGGI 2010 = C. JÄGGI, *Edilizia di culto cristiano a Ravenna*, in *Storia dell'architettura italiana. Da Costantino a Carlo Magno*, a cura di S. de Blaauw, Milano 2010, pp. 146-189.



- JÄGGI 2013 = C. JÄGGI, *La perduta decorazione parietale musiva*, in *La basilica di Santa Croce. Nuovi contributi per Ravenna tardoantica*, a cura di M. David, Ravenna 2013, pp. 41-48.
- JOBST 2012 = W. JOBST, *Il mosaico parietale e la pavimentazione in opus sectile della grande chiesa del monastero di Mor Gabriel (Turabdin/Turchia)*, in XII Colloquio AIEMA, Venezia, 11-15 settembre 2012, in corso di stampa.
- JOBST, ERDAL, GURTNER 1997 = W. JOBST, B. ERDAL, CH. GURTNER, *Istanbul. The Great Palace Mosaic*, Istanbul 1997.
- JOHNSON 1991 = M. JOHNSON, *On the Burial Places of the Theodosian Dynasty*, in "Byzantion" 61, 1991, pp. 330-339.

## K

- KANDLER 1847 = P. KANDLER, *Della basilica di S. Maria Formosa in Pola*, in "L'Istria", 1847, pp. 128-130.
- KANONIDIS 2003 = I.O. KANONIDIS, *Preservation of the Mosaics at the Rotunda of Agios Georgios, the basilica of Agios Demetrios and the Church of Agia Sophia - Thessaloniki, 1997-1999*, in *Les mosaïques, Conserver pour présenter?*, 22-28 novembre 1999, Musée de l'Arles antique, Arles, Musée archéologique de Saint-Romain-en-Gal, France, Arles 2003.
- KASPERSEN 1967 = S. KASPERSEN, *La decorazione musiva della cupola del Battistero degli Ortodossi di Ravenna*, in "FelRav" 18, 1967, pp. 33-43.
- KASTELIĆ 1965 = J. KASTELIĆ, *Lo stile e il concetto dei mosaici della basilica eufrasiana di Parenzo*, in "Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana", Roma 1965, pp. 485-489.
- KAUTZSCH 1936 = R. KAUTZSCH, *Kapitellstudien*, Berlin – Leipzig 1936.
- KESSLER 2002 = H.L. KESSLER, *Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches*, in H.L. KESSLER, *Old St. Peter's and church decoration in medieval art*, Spoleto 2002.
- KESSLER 2004 = H.L. KESSLER, *Séroux decadent column capital and other pieces in the puzzle of S. Paolo fuori le mura in Rome*, in *Arte medieval*, 3, 2004, pp. 9-34.
- KIILERICH 2007 = B. KIILERICH, *Picturing Ideal Beauty: the Saints in the Rotunda at Thessaloniki*, in "Antiquité Tardive", 15 (2007), pp. 321-336.
- KINNEY 1992 = D. KINNEY, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, in *The Apocalypse in the middle ages*, edited by R.E. Emmerson and B. McGinn, Ithaca-London 1992, pp. 200-216.
- KINROSS 1972 = J.P.D.B. KINROSS, *Santa Sofia*, Milano 1972.
- KIRILOVA KIROVA 1973 = T. KIRILOVA KIROVA, *La distrutta chiesa di S. Vittore di Ravenna*, in «FelRav» 105-106, pp. 65-106.
- KIRSCHBAUM 1940 = E. KIRSCHBAUM, *L'angelo rosso e l'angelo turchino*, in "RACr" 17, 1940, pp. 209-249.
- KITZINGER 1963 = E. KITZINGER, s.v. *Mosaico*, in *EUA*, IX, 1963, coll. 672-680, 688-696.
- KITZINGER 1975 = E. KITZINGER, *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, pp. 99-142.
- KITZINGER 2004 = E. KITZINGER, *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, a cura di M. ANDALORO e P. CESARETTI, Milano 2004.
- KLAUSER 1960 = T. KLAUSER, s.v. *Engel (in der Kunst)*, in *Reallexicon für Antike und Christentum*, vol. V, Stuttgart 1960, pp. 258-322.
- KLEINBAUER 1972 = W.E. KLEINBAUER, *The Iconography and the Date of the Mosaics of the Rotunda of Hagios Georgios, Thessaloniki*, in "Viator", 3 (1972), pp. 27-108.
- KLEINBAUER 1982 = W.E. KLEINBAUER, *The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki: Martyr Saints or Donors?* in "Cahiers Archéologiques", 30 (1982), pp. 25-45.
- KNIFFITZ 2007 = L. KNIFFITZ, *Alcune considerazioni sulla testa del Cristo conservata al Victoria and Albert Museum di Londra*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 165-177.

- KNIFFITZ 2011 = L. KNIFFITZ, *Per una fruizione globale dei mosaici ravennati: l'attività del Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico del Museo d'Arte della città di Ravenna*, in Rizzardi 2011, pp. 227-233.
- KNIFFITZ 2013 = L. KNIFFITZ, *Mosaici: cronologia degli interventi*, in RANALDI, NOVARA 2013 (a c.), pp. 162-199.
- KOLLWITZ, HERDEJÜRGEN 1979 = J. KOLLWITZ, H. HERDEJÜRGEN, *Die ravennatischen Sarkophage*, Berlin 1979.
- KOROL 1987 = D. KOROL, *Zu den gemalten Architekturdarstellungen des NT-Zyklus und zur Mosaikkausstattung der "aula" über den Gräbern von Felix und Paulinus in Cimitile/Nola*, in "JbAChr", 30, 1987, pp. 156-171.
- KOSINKA 1983 = J. KOSINKA, *Intervento di restauro nel sacello di San Vittore in Ciel d'Oro*, in *Restauro del mosaico in situ*, ICCROM, Aquileia 1983.
- KOSINKA 1992 = J. KOSINKA, *La cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro a Milano nella basilica di Sant'Ambrogio. Il restauro dei mosaici*, in *I mosaici a S. Vitale e altri restauri*, a cura di A.M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna, 1-3 ottobre 1990, Ravenna 1992, pp. 157-159.
- KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2005 = E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, *Η πρώτη φάση των εργασιών συντήρησης των ψηφιδωτών της ροτόντας (1978-1994)*, in "Wall and floor mosaics: Conservation, Maintenance, Presentation", 29 October - 3 November 2002, Thessaloniki, VIII Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Thessaloniki 2005.
- KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU 2012 = E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, *Acheiropoietos*, in BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 196-237.
- KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, MAVROPOULOU-TSIOUMI 2012 = E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, *Latomou Monastery*, in BAKIRTZIS *et al.* 2012, pp. 180-237.
- KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, TOURTA 1997 = E. KOURKOUTIDOU-NIKOLAIDOU, A. TOURTA, *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Athens 1997.
- KRAUTHEIMER 1937-1980 = R. KRAUTHEIMER, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano 1937-1980.
- KRAUTHEIMER 1986 = R. KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986.
- KRAUTHEIMER 1987 = R. KRAUTHEIMER, *Tre capitali cristiane. Topografia e politica*, Torino.
- KRAUTHEIMER 1987-1988 = R. KRAUTHEIMER, *Congetture sui mosaici scomparsi di S. Sabina a Roma*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti", 60, 1987-1988, pp. 171-187.
- KRÖGER 1982 = J. KRÖGER, *Sasanidischer Stuckdekor*, Mainz am Rhein 1982.
- KURTH 1912 = J. KURTH, *Die Mosaiken von Ravenna*, München 1912.
- KÜNZLE 1961-1962 = P. KÜNZLE, *Per una visione organica dei mosaici antichi di S. Maria Maggiore*, in "RendPontAcc", 1961-1962, pp. 153-190.

## L

- LADNER 1941 = G.B. LADNER, *The So-Called Square Nimbus*, in «Medieval Studies» III, 1941, pp. 15-45.
- LADNER 1941B = G.B. LADNER, *I ritratti dei Papi nell'antichità e nel medioevo*, I, Città del Vaticano 1941.
- LANZANI 2003 = V. LANZANI, *Le Grotte Vaticane*, in *Roma sacra. Guida alle chiese della città eterna*, Pozzuoli 2003.
- LANZONI 1927 = F. LANZONI, *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII (anno 604)*, II, Faenza.
- LAVAGNE 2001 = H. LAVAGNE, *Il mosaico attraverso i secoli*, Ravenna, 2001.
- LA VILLA ROMANA DI RUSSI 2006 = *La villa romana di Russi: vecchie e nuove scoperte*, Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia-Romagna, Faenza 2006.

- LAVAGNINO 1937 = E. LAVAGNINO, *Sulla datazione e i caratteri stilistici del mosaico sull'arco trionfale della basilica ostiense*, in "Roma", 1937, pp. 201-204.
- LAZAREV 1967 = V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- LEARDI 2006 = G. LEARDI, *I mosaici e la decorazione ad opus sectile di Santa Sabina*, in ANDALORO 2006, pp. 292-304.
- LEARDI 2006bis = G. LEARDI, *Il volto di Cristo della perduta abside di San Giovanni in Laterano*, in ANDALORO 2006, pp. 358-361.
- LEARDI 2006-2 = G. LEARDI, *Sectilia e mosaici dell'aula con esedra della domus fuori porta Marina a Ostia*, in ANDALORO 2006, pp. 276-285.
- LEROY 1956 = J. LEROY, *Le décor de l'église du monastère de Qartamîn d'après un texte syriaque*, in «Cahiers Archéologiques», 8, 1956, pp. 75-81.
- LEVI 1971 = D. LEVI, *Antioch Mosaics Pavements*, I-II, Roma 1971.
- LING 1998 = R. LING, *Ancient mosaics*, London, 1998.
- LIVADIOTTI 1990 = M. LIVADIOTTI, *Recensione a T. Dimitrokalli, Palaiochristianikoi kai byzantinoi maiandroi (Meandri paleocristiani e bizantini)*, Athinai 1982, in "Palladio", VI, pp. 135-138.
- LIVERANI 2005 = P. LIVERANI, *L'arco di Costantino*, in *Costantino il Grande* 2005, pp. 64-69.
- L'ORANGE 1970 = H.P. L'ORANGE, *I mosaici della cupola di Hagios Georgios a Salonicco*, in «CARB» XVII, 1970, pp. 257-268.
- LOERKE 1981 = W.C. LOERKE, *Observations on the representation of Doxa in the mosaics of Santa Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's Sinai*, in "Gesta", 20 (1981), pp. 15-22.
- LONGHI 1995-1996 = D. LONGHI, *Epigrafi votive di epoca placidiana in S. Giovanni Evangelista a Ravenna e in S. Croce di Gerusalemme a Roma*, in "FelRav" 149-152, 1995-1996, pp. 39-70.
- LO PRETE 1964 = L. LO PRETE, *Valore semantico e significato dell'architettura nella Cappella di S. Andrea a Ravenna*, in "FelRav" 89, 1964, pp. 5-95.
- LORENZONI 2000 = G. LORENZONI, s.v. *Vicenza*, in EAM, XI, 2000, pp. 620-628.
- LUSUARDI SIENA 1989 = S. LUSUARDI SIENA, *Vicenza*, in *Il Veneto nel Medioevo*, a cura di A. Castagnetti, G.M. Varanini, II, Verona 1989, pp. 188-220.
- LUSUARDI SIENA 1992 = S. LUSUARDI SIENA, *Committenza laica ed ecclesiastica in Italia settentrionale nel Regno goto*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'Alto Medioevo Occidentale*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XXXIX, 4-10 aprile 1991, Spoleto 1992, pp. 199-242.
- LUSUARDI SIENA 1997a = S. LUSUARDI SIENA, *I corpi dei santi Gervasio e Protasio e la sepoltura di Ambrogio*, in *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio*, Milano 1997, pp. 98-103.
- LUSUARDI SIENA 2000 = S. LUSUARDI SIENA, s.v. *Teoderico*, in EAM, XI, 2000, pp. 118-125.

## M

- MACKIE 1990 = G. MACKIE, *New light on the so-called Saint Lawrence panel at the Mausoleum of Galla Placidia, Ravenna*, New York 1990.
- MACKIE 2003 = G.V. MACKIE, *Early christian chapels in the West: Decoration, Function and Patronage*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London 2003.
- MAIER 1964 = J.-L. MAIER, *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg 1964.
- MAINSTONE 1988 = R.J. MAINSTONE, *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Thames and Hudson 1988.
- MAIOLI 1998 = M.G. MAIOLI, *Mosaici pavimentali con paste vitree: due schede dalla Romagna*, in *VCollAISCOM*, pp. 67-74.
- MAIURI 2000 = M.C. MAIURI, *Filippo Lanciani e il restauro dei monumenti ravennati nella seconda metà dell'Ottocento*, in "RSR", 7/2, 2000, pp. 77-113.
- MANARA 1983 = E. MANARA, *Di un'ipotesi per l'individuazione dei personaggi nei pannelli del S. Vitale a Ravenna e per la loro interpretazione*, in "FelRav" 125-126, 1983, pp. 13-37.



- MANGO 1962 = C. MANGO, *Materials for the study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington D.C., Dumbarton Oaks 1962.
- MANGO 1972 = C. MANGO, *The art of the Byzantine empire, 312-1453: sources and documents*, Englewood Cliffs 1972.
- MANGO 1985 = C. MANGO, *Le développement urbain de Constantinople (IV-VII siècle)*, Paris 1985.
- MANGO 1997 = C. MANGO, *Hagia Sophia. A vision for empires*, Istanbul 1997.
- MANGO 2008 = C. MANGO, *La civiltà bizantina*, Roma-Bari 2008.
- MANGO, HAWKINS 1965 = C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *The Apse mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on work carried out in 1964*, in "DOP" 19, 1965, pp. 113-151.
- MANGO, HAWKINS 1972 = C. MANGO, E.J.W. HAWKINS, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tynpanum*, in "DOP" 26, 1972, pp. 1-41.
- MANGO, ŠEVČENKO 1961 = C. MANGO, I. ŠEVČENKO, *Remains of the church of St. Polyuktos at Constantinople*, "DOP" 15, 1961, pp. 243-247.
- MARANO 2012 = Y.A. MARANO, *The Christianisation of the Towns in northern Italy (4<sup>th</sup> – 6<sup>th</sup> century A.D.)*, in *Christianisierung Europas. Entstehung, Entwicklung und Konsolidierung im archäologischen Befund*, a cura di O.H. Tamàska, N. Krohn, S. Ristow, Regensburg, pp. 161-183.
- MARCENARO 1987 = M. MARCENARO, *Il Battistero di Albenga. Storia di un restauro*, 1987.
- MARCENARO 1993 = M. MARCENARO, *Il battistero paleocristiano di Albenga. Le origini del Cristianesimo nella Liguria marittima*, Genova 1993.
- MARCENARO 1996 = M. MARCENARO, *Il mosaico del Battistero di Albenga. Interpretazione iconografica, iconologica e restauro*, in *III CollaISCOM*, pp. 39-59.
- MARCENARO 2006 = M. MARCENARO, *Il battistero "monumentale" di Albenga: sedici secoli di storia*, Albenga 2006.
- MARCONI 2012 = A. MARCONI, *L'editto di Milano: dalle persecuzioni alla tolleranza*, in *SENA CHIESA 2012*, pp. 42-47.
- MARINI CLARELLI 1996 = M.V. MARINI CLARELLI, *La controversia nestoriana e i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in "Bisanzio e l'Occidente. Studi in onore di Fernanda de' Maffei", a cura di Claudia Barsanti, Roma 1996, pp. 323-344.
- MARUCCHI 1896 = O. MARUCCHI, *Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo*, in "Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana", II, 1896, pp. 14-26.
- MARUŠIĆ 1967 = B. MARUŠIĆ, *Kasnoantička i bizantiska Pula*, Pula 1967.
- MATHER 1923 = F.J. MATHER, *An unidentified mosaic head from old St. Peter's*, in *Studien zur Kunst des Ostens: Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstage von seinen Freunden und Schülern*, a cura di H. Glück, Wien 1923, pp. 17-18.
- MATHEWS 1993 = T.F. MATHEWS, *The clash of gods: a reinterpretation of Early Christian art*, Princeton 1993.
- MATHIS 1992 = P. MATHIS, *L'abside di S. Giovanni in Laterano: rilettura critica delle fasi paleocristiana e medievale*, Roma 1992.
- MATTHIAE 1940 = G. MATTHIAE, *Note su alcuni mosaici romani del secolo V*, in *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma, 20-26 settembre 1936, II, Roma 1940, pp. 238-243.
- MATTHIAE 1948 = G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali di Roma – Ss. Cosma e Damiano e S. Teodoro*, Roma 1948, pp. 67-89.
- MATTHIAE 1962 = G. MATTHIAE, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, Bologna 1962.
- MATTHIAE 1962B = G. MATTHIAE, *La cultura figurativa di Salonicco nei secoli V e VI*, in "Rivista di Archeologia Cristiana", pp. 163-213.
- MATTHIAE 1965 = G. MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo. Secoli IV-X*, Roma 1965.
- MATTHIAE 1967 = G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967.
- MATTHIAE 1972 = G. MATTHIAE, *Mosaici di Cipro*, in "CARB" XIX, 1972, pp. 253-265.
- MAZZEI 2000 = B. MAZZEI, *Fanciulli ebrei*, in F. BISCONTI (a c.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, pp. 177-178.

- MAZZEI 2007 = B. MAZZEI, *La pittura paleocristiana. Le linee della creazione delle nuove immagini*, in *La rivoluzione dell'immagine: arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra tenuta a Vicenza nel 2007, a cura di F. BISCONTI, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.
- MAZZOLENI 1988 = D. MAZZOLENI, *L'iscrizione del Battistero di Albenga*, in *Il Battistero di Albenga*, Atti della giornata di studio, in ricordo di Nino Lamboglia nel decimo anniversario della sua scomparsa, Albenga, 4 ottobre 1987, in "RSL", LIII, 1-4, 1988, pp. 257-267.
- MAZZOTTI 1954 = M. MAZZOTTI, *La basilica di S. Apollinare in Classe*, Città del Vaticano 1954.
- MAZZOTTI 1955 = M. MAZZOTTI, *Ferrettiana. Note di storia e di Archeologia ravennate*, in "FelRav" 69, 1955, pp. 36-48.
- MAZZOTTI 1957 = M. MAZZOTTI, *La "Anastasis Ghotorum" [sic] di Ravenna e il suo battistero*, in "FelRav" III, 24, 1957, pp. 25-62.
- MAZZOTTI 1959 = M. MAZZOTTI, *La Basilica di S. Vittore in Ravenna*, in «CARB» 2, pp. 175-190.
- MAZZOTTI 1960 = M. MAZZOTTI, *La basilica di Santa Maria Maggiore in Ravenna*, in "CARB" 7, 2, 1960, pp. 148-152.
- MAZZOTTI 1967 = M. MAZZOTTI, *Note di antica topografia ravennate*, in "CARB" 14, 1967, pp. 219-231.
- MAZZOTTI 1968 = M. MAZZOTTI, *Sinopie classensi*, in "SR" 19, 1968, pp. 309-319.
- MAZZOTTI 1970 = M. MAZZOTTI, *Scavi recenti al battistero degli Ariani in Ravenna*, in "FelRav", 101, 1970, pp. 115-123.
- MAZZOTTI 1986 = M. MAZZOTTI, *S. Apollinare in Classe. Indagine e studi degli ultimi 30 anni*, in "RACr" 62, 1986, pp. 199-219.
- MEGAW 1963 = A.H.S. MEGAW, *Cipro: mosaici e affreschi bizantini*, Milano 1963.
- MEGAW 1976 = A.H.S. MEGAW, *Excavations at the episcopal basilica at Kourion*, in "DOP" 30, 1976, pp. 345-371.
- MEGAW 1985 = A.H.S. MEGAW, *Mosaici parietali paleobizantini di Cipro*, in "CARB", XXXII, 1985, pp. 173-184.
- MEGAW 2008 = A.H.S. MEGAW, *Kourion. Excavation in the Episcopal Precinct*, Washington D.C. 2008.
- MEGAW, HAWKINS 1977 = A.H.S. MEGAW, E.J.W. HAWKINS, *The Church of Panagia Kanakaria at Lythrakomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescoes*, "Dumbarton Oaks Studies", XIV, 1977.
- MEGAW, STYLIANOU 1963 = A.H.S. MEGAW, A. STYLIANOU, *Mosaici e affreschi bizantini*, Milano 1963.
- MELUCCO VACCARO 1992 = A. MELUCCO VACCARO, *Le porte lignee di S. Ambrogio alla luce dei nuovi restauri*, in *Felix Temporis reparatio. Milano capitale dell'impero romano*, Atti del convegno archeologico internazionale, Milano, 8-11 marzo 1990, pp. 115-135.
- MENNA 2006 = M.R. MENNA, *I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in ANDALORO 2006, pp. 305-346.
- MENTZOS 2001-2002 = A. MENTZOS, *Reflections on the interpretation and dating of the Rotunda of Thessaloniki*, in «Εγνατία» VI, 2001-2002, pp. 57-82.
- MEROTTO GHEDINI 2000 = M. MEROTTO GHEDINI, s.v. *Veneto*, in EAM, XI, 2000, pp. 518-523.
- MICHAELIDES 1992 = D. MICHAELIDES, *Cypriot mosaics*, Department of Antiquities, Cyprus 1992.
- MICHAELIDES 1998 = D. MICHAELIDES, *Archeologia paleocristiana a Cipro*, in "CARB", XLIV, 1998, pp. 179-239.
- MILINOVIC 1999-2000 = D. MILINOVIC, *Ikonografski program mokaiza u sredisnoj apsidi Eufrazijeve bazilike u Porecu: Carsko pokroviteljstvo i uloga Bogorodice*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", 38, 1999-2000, pp. 73-88.
- MILOVAN, KLARIĆ 1998 = A. MILOVAN, A. KLARIĆ, *La Basilica Eufrasiana di Parenzo*, Pola 1998.
- MINASI 2000 = M. MINASI, s.v. *Apostoli*, in BISCONTI 2000, pp. 124-126.
- MIZIOLEK 1990 = J. MIZIOLEK, *"Transfiguratio Domini" in the Apse at Mount Sinai and the symbolism of Light*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LIII, 1990, pp. 42-60.
- MOLAJOLI 1943 = B. MOLAJOLI, *La basilica Eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943.

- MOMIGLIANO 1973 = A. MOMIGLIANO, *La caduta senza rumore di un impero nel 476 d.C.*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie III, 3, pp. 397-418.
- MONTANARI 1992 = G. MONTANARI, *Culto e liturgia a Ravenna dal IV al IX secolo*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.2, a cura di A. Carile, Venezia 1992, pp. 241-281.
- MONTANARI 2002 = G. MONTANARI, *Ravenna. L'iconologia. Saggi di interpretazione culturale e religiosa dei cicli musivi*, Ravenna 2002.
- MONTANARI 2007a = G. MONTANARI, *La chiesa di Ravenna*, in *Ravenna tra Oriente e Occidente: storia e archeologia*, a cura di A. Augenti, C. Bertelli, Ravenna 2007, pp. 63-72.
- MONTANARI 2007b = G. MONTANARI, *L'abside di San Michele in Africisco: l'iconologia cristologica*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 399-409.
- MONTEVECCHI 2004 = G. MONTEVECCHI (a c.), *Archeologia urbana a Ravenna. La Domus dei tappeti di pietra. Il complesso archeologico di via D'Azeglio*, Ravenna 2004.
- MONTEVECCHI 2008 = G. MONTEVECCHI, *Domus dei Tappeti di Pietra di Ravenna*, Ravenna 2008.
- MORASSI 1924-1925 = A. MORASSI, *La chiesa di Santa Maria Formosa o del Canneto in Pola*, “Bollettino d'Arte” 4, 1924-1925, pp. 11-25.
- MORELLI 2000 = G. MORELLI, *Memorie d'eterno. I mosaici teodericiani in S. Apollinare Nuovo e il Codice Purpureo di Rossano*, Ravenna 2000.
- MORELLI 2009 = G. MORELLI, *Le miniature più belle del VI secolo. Quattro volte il sacro. I Vangeli purpurei di Rossano e Sinope, la Genesi di Vienna, il Vangelo di Rabbula*, Ravenna 2009.
- MORETTI 2006 = F.R. MORETTI, *I mosaici e la decorazione ad opus sectile nell'atrio del Battistero lateranense*, in ANDALORO 2006, pp. 347-354.
- MORETTI 2006b = F.R. MORETTI, *I mosaici perduti di San Pietro in Vaticano di età costantiniana*, in ANDALORO 2006, pp. 87-90.
- MORINI 1992 = E. MORINI, *Santi orientali a Ravenna*, in A. CARILE, *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II, 2, Venezia 1992, pp. 283-303.
- MOROPOULOU 2002 = A. MOROPOULOU, *Characterization of dome mosaics of Hagia Sophia in Constantinople*, in *I mosaici. Cultura, tecnologia, conservazione*, Atti del convegno di Studi, Bressanone 2-5 luglio 2002, a cura di Guido Biscontin e Guido Driussi, Marghera-Venezia 2002, pp. 225-236.
- MUÑOZ 1919 = A. MUÑOZ, *La Basilica di Santa Sabina in Roma: descrizione storico-artistica dopo i recenti restauri*, Milano 1919.
- MUÑOZ 1938 = A. MUÑOZ, *Il restauro della Basilica di S. Sabina*, Roma 1938.
- MUÑOZ 1944 = A. MUÑOZ, *La basilica di S. Lorenzo fuori le mura*, Roma 1944.
- MÜNTZ 1886 = E. MÜNTZ, *The lost Mosaics of Ravenna*, in “The American Journal of Archaeology and History of Art”, 1886, pp. 115-130.
- MÜNTZ 1887 = E. MÜNTZ, *La décoration d'une basilique arienne au V siècle*, in «Etudes iconographiques et archéologiques sur le Moyen Âges», Paris 1887.
- MÜNTZ 1898 = E. MÜNTZ, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, in “Revue de l'art chrétien”. I, 1898, pp. 1-19.
- MURATORI 1916A = S. MURATORI, *Di alcuni restauri fatti e da farsi nei mosaici di S. Apollinare Nuovo*, in “FelRav” 2, 1916, pp. 56-74.
- MUSCOLINO 1994 = C. MUSCOLINO, *S. Vitale, restauri ai mosaici parietali. L'arco presbiteriale*, in *ICollAISCAM*, pp. 313-329.
- MUSCOLINO 1997 = C. MUSCOLINO, *I restauri musivi*, in *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, a cura di P. Angiolini Martinelli, Modena, 1997.
- MUSCOLINO 1997bis = C. MUSCOLINO, *Restauri ai mosaici parietali nel presbiterio di S. Vitale*, in “QdS. Quaderni di Soprintendenza”, 2, 1997, pp. 16-21.
- MUSCOLINO 1999 = C. MUSCOLINO, *La Basilica di S. Vitale a Ravenna. 2*, in “Riscoperta del mosaico”, 3/2, 1999, pp. 4-11.
- MUSCOLINO 2006 = C. MUSCOLINO, *Continuità e innovazione negli apparati musivi decorativi da Teoderico a Giustiniano*, in SANTI BANCHIERI RE 2006, pp. 37-42.



MUSCOLINO 2007 = C. MUSCOLINO, *Copertura di Evangelionario detta "dittico di Murano"*, in *La rivoluzione dell'immagine: arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Catalogo della mostra tenuta a Vicenza nel 2007, a cura di F. BISCONTI, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

MUSCOLINO 2007bis = C. MUSCOLINO, *Il mosaico parietale bizantino fra tecnica e restauro*, in SPADONI, KNIFFITZ 2007, pp. 297-309.

MUSCOLINO 2011 = C. MUSCOLINO, *Restauri passati*, in *Il Battistero Neoniano. Uno sguardo attraverso il restauro*, a cura di C. Muscolino, A. Ranaldi, C. Tedeschi, Ravenna, 2011, pp. 89-97.

MUSCOLINO 2012 = C. MUSCOLINO, *Sant'Apollinare Nuovo. Un cantiere esemplare*, Ravenna 2012.

MUSCOLINO 2013 = C. MUSCOLINO, *Il restauro dei mosaici: metodologie e tecniche. Uno sguardo agli interventi degli ultimi venti anni*, in RANALDI, NOVARA 2013, pp. 150-161.

MUSCOLINO, ALBERTI 2002 = C. MUSCOLINO, L. ALBERTI, *Alcune osservazioni sulla tecnica di esecuzione dei mosaici parietali dell'abside della basilica di S. Vitale a Ravenna*, in "QdS" 5, 2000, pp. 76-83.

MUSCOLINO, CARBONARA, AGOSTINELLI 2008 = C. MUSCOLINO, E. CARBONARA, E.R. AGOSTINELLI, *Il leone di Bisanzio a S. Apollinare in Classe. Una nuova pagina d'arte bizantina dai mosaici dell'arco trionfale*, Ravenna 2008.

MUSCOLINO, CARBONARA, TEDESCHI, ORLANDI 2010 = C. MUSCOLINO, E. CARBONARA, C. TEDESCHI, M. ORLANDI, *Un cantiere scuola esemplare. I mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna*, in P. MONARI (a cura di), *Ricerche per lo studio e la valorizzazione dei beni culturali. Sperimentazioni in Emilia Romagna* (Atti del Convegno, Ferrara, 26 marzo 2010), Bologna 2010, pp. 48-59.

MUSCOLINO, TEDESCHI 2003 = C. MUSCOLINO, C. TEDESCHI, *Comportamento metodologico e tecniche di integrazione musiva*, in E. FOSCHI, A. LUGARI, P. RACAGNI (a c.), *Le integrazioni delle lacune nel mosaico*, Firenze 2003, pp. 27-32.

MUSCOLINO, TEDESCHI 2010 = C. MUSCOLINO, C. TEDESCHI, *Il restauro dei mosaici del Battistero Neoniano a Ravenna. Problemi di conservazione*, in FIORI, VANDINI 2010, pp. 411-424.

MUSCOLINO, TEDESCHI, CARBONARA 2010 = C. MUSCOLINO, C. TEDESCHI, E. CARBONARA, *Il restauro dei mosaici di sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Un'occasione di approfondimento e di conoscenza dell'opera*, in FIORI, VANDINI 2010, pp. 425-436.

MUSCOLINO, RANALDI, TEDESCHI 2011 = C. MUSCOLINO, A. RANALDI, C. TEDESCHI, *Il Battistero Neoniano. Uno sguardo attraverso il restauro*, Ravenna 2011.

MUSCO CASALONE 1963 = C. MUSSO CASALONE, *Nota sul Battistero di Albenga*, in *Arte Lombarda*, VIII, Milano 1963, pp. 103-110.

## N

NARDI 2009-2010 = R. NARDI, *Il restauro del mosaico della Trasfigurazione nel Monastero di Santa Caterina nel Sinai*, in "RendPontAcc", LXXXII, 2009-2010, pp. 3-17.

NARDI, ZIZOLA 2006 = R. NARDI, C. ZIZOLA, *Monastero di Santa Caterina, Sinai. La conservazione del mosaico della Trasfigurazione*, Roma 2006.

NASCOSI 2010-2011 = L. NASCOSI, *Le immagini clipeate nei mosaici di Ravenna e di area bizantina (V-VI secolo)*, tesi di laurea in Antichità Ravennate e Bizantine, Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna, a.a. 2010-2011.

NERI 1989 = V. NERI, *Come Ravenna divenne capitale*, in *Storia illustrata di Ravenna, I, Dall'Antichità al Medioevo*, a cura di C. Giovannini, Milano 1989, pp. 161-176.

NERI 1990 = V. NERI, *Verso Ravenna capitale. Roma, Ravenna e le residenze imperiali tardo-antiche*, in *Storia di Ravenna I*, 1990, pp. 535-584.

NESRALLAH 2005 = L. NESRALLAH, *Empire and Apocalypse in Thessaloniki: interpreting the Early Christian Rotunda*, in "JECS" 13, 2005, pp. 465-508.

NESRALLAH 2012 = L. NESRALLAH, *Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaic of Moni Latomou*, in *From Roman to Early Christian Thessalonikē*.

- Studies in Religion and Archaeology*, ed. L. Nesrallah, Ch. Bakirtzis, S.J. Friesen, Harvard 2012, pp. 361-396.
- NESTORI, BISCONTI 2000 = A. NESTORI, F. BISCONTI, *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della collezione Wilpert*, Città del Vaticano 2000.
- NOGARA 1910 = B. NOGARA, *I mosaici antichi conservati nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, Milano 1910.
- NORDHAGEN 1978 = P.J. NORDHAGEN, *The Technique of Italian Mosaics of the Fourth and Fifth Centuries A.D.*, in "Atti dell'VIII Settimana di studi aquileiesi", AAAd, XIII, 1978, pp. 259-265.
- NORDHAGEN 1983a = P.J. NORDHAGEN, *The archaeology of wall mosaics, a note on the mosaics in Sta. Maria Maggiore in Rome*, in "The art bulletin", 65, 1983, pp. 323-324.
- NORDHAGEN 1983b = P.J. NORDHAGEN, *The Penetration of Bizantine Mosaic Technique into Italy in the Sixth Century A.D.*, in "III Colloquio internazionale sul mosaico antico: Ravenna 6-10 settembre 1980", 1 vol., Ravenna 1983, pp. 73-84.
- NORDHAGEN 1987 = P.J. NORDHAGEN, *I mosaici di Sant'Aquilino: originali e rifacimenti*, in C. Bertelli (a c.), *Milano. Una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, Milano 1987, pp. 162-177.
- Notiziario 1955/XVI = *Notiziario*, in "FelRav" 3, 16, 1955, pp. 59-61.
- NORDHAGEN 1997 = P.J. NORDHAGEN, s.v. *Mosaico*, in EAM, VIII, 1997, pp. 563-564.
- NOVARA 1999b = P. NOVARA, *Ubi multi peccatores occurrunt... Storia e archeologia della chiesa di S. Apollinare Nuovo, del monastero benedettino, poi convento dei Frati Minori Osservanti, e del quartiere ritenuto l'area palaziale della Ravenna tardoantica*, Ravenna 1999.

## O

- OAKESHOTT 1967 = W. OAKESHOTT, *The mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, London 1967.
- OCCHETTI VIOLA 1990 = C. OCCHETTI VIOLA, *Santa Valeria*, in *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, Milano, p. 124.
- OLIVIERI FARIOLI 1966 = R. OLIVIERI FARIOLI, *Osservazioni stilistiche sulle "images clipeatae" in S. Vitale di Ravenna*, in «FelRav» 94, 1966, pp. 119-137.
- OLIVIERI FARIOLI 1967 = R. OLIVIERI FARIOLI, *La decorazione musiva della cappella di S. Matrona nella chiesa di S. Prisco presso Capua*, in "CARB" 1967, pp. 267-291.
- OPIE 2002 = L. OPIE, *Agnus Dei*, in *Ecclesiae Urbis* 2002, III, 1813-1840.
- ORIOI 1976 = G. ORIOI, *L'autocefalia della chiesa ravennate*, in "BBGG" 30, 1976, pp. 3-19.
- ORIOI 1999 = G. ORIOI, *La data della dedicazione della Basilica di San Giovanni Evangelista di Ravenna*, in "RSR", VI/2, pp. 209-212.
- ORSELLI 1992 = A.M. ORSELLI, *La Chiesa di Ravenna tra coscienza dell'istituzione e tradizione cittadina*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.2, a cura di A. Carile, Venezia 1992, pp. 405-422.
- ORTALI 1997 = A. ORTALI, *Gli uccelli nei mosaici bizantini*, con un saggio di Isotta Fiorentini, Ravenna 1997.
- OSBORNE, CLARIDGE 1998 = J. OSBORNE, A. CLARIDGE, *Early Christian and Medieval Antiquities. Other Mosaics, Paintings, Sarcophagi and Small Objects, The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo* A 2, 2, London 1998.
- OTTOLENGHI 1955 = L. OTTOLENGHI, *Stile e derivazioni iconografiche nei riquadri cristologici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, Ravenna 1955.
- OTTOLENGHI 1957 = L. OTTOLENGHI, *La Cappella Arcivescovile in Ravenna*, in «FelRav» 73, 1957, pp. 5-32.
- OVADIAH 1980 = A. OVADIAH, *Geometric and floral patterns in ancient mosaics*, Roma 1980.
- OVADIAH 1987 = R. OVADIAH, *Mosaic pavements in Israel: Hellenistic, Roman and early Byzantine*, Roma 1987.

OZIL 2000 = R. OZIL, *The conservation of the dome mosaics of Hagia Sophia*, <http://www.unesco.org/archi2000/pdf/ozil.pdf>

## P

PACE 2004 = V. PACE, *Da Costantino a Foca: osservazioni marginali sui temi centrali dell'arte a Roma fra tarda antichità e primo medioevo*, in "Società e Cultura Tardoantica, 2004, pp. 210-228.

PALIOURAS 1985 = A. PALIOURAS, *Sacro Monastero di Santa Caterina*, Santa Caterina al Sinai 1985.

PALMER 1990 = A. PALMER, *Monk and Mason on the Tigris frontier. The Early history of Tur 'Abdin*, Cambridge 1990.

PANAINO 2012 = A. PANAINO, *I Magi e la loro stella. Storia, scienza e teologia di un racconto evangelico*, Cinisello Balsamo 2012.

PANI ERMINI 1978 = L. PANI ERMINI, *Cimitile: la fase medioevale*, in *L'Art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento all'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di A. Prandi*, IV, Rome 1978, pp. 177-182.

PANI ERMINI 1978-2 = L. PANI ERMINI, *Una mensa paleocristiana con bordo istoriato*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», I, 1978, pp. 89-117.

PANI ERMINI 1993 = L. PANI ERMINI, s.v. *Cimitile*, in *EAM*, IV, 1993, pp. 792-794.

PAOLINI SPERDUTI 1996 = D. PAOLINI SPERDUTI, *I mosaici del V secolo sull'arco trionfale e lungo la navata centrale*, in "Santa Maria Maggiore a Roma", a cura di R. Luciani, Roma 1996, pp. 61-72.

PARIBENI 1994 = A. PARIBENI, s.v. *Cipro*, in *EAM*, IV, 1994, pp. 800-804.

PARISET 1970 = P. PARISET, *I mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte nello sviluppo della pittura paleocristiana a Napoli*, in «Cahiers Archéologiques» XX, 1970, pp. 3-13.

PARRISH 1984 = D. PARRISH, *Season mosaics of Roman North Africa*, Roma 1984.

PASI 1973 = S. PASI, *Mosaici ravennati con il tema dell' "immagine votiva della maestà" nei loro rapporti colla coeva arte d'Occidente e d'Oriente*, in "FelRav" s. IV, fasc. V-VI, 1973, pp. 143-182.

PASI 1983 = S. PASI, *La decorazione musiva degli intradossi delle finestre absidali della basilica di S. Agata Maggiore di Ravenna*, in *IIICollIntMos*, pp. 65-72.

PASI 1996 = S. PASI, *schede*, in *Il Mausoleo di Galla Placidia*, a cura di C. Rizzardi, Modena, 1996.

PASI 1996BIS = S. PASI, *San Michele in Africisco, San Vitale, Sant'Apollinare in Classe*, in E. Marraffa, E.V. Moroni (a c.), *Ravenna Racconta*, Ravenna 1996, pp. 177-191.

PASI 1997 = S. PASI, *schede*, in *La Basilica di San Vitale*, a cura di P. Angiolini Martinelli, Modena, 1997.

PASI 2006 = S. PASI, *Ravenna, San Vitale. Il corteo di Giustiniano e Teodora e i mosaici del presbiterio e dell'abside*, Modena 2006.

PASI 2007 = S. PASI, *L'iconografia di influenza bizantina a Ravenna*, in *Ravenna e Spoleto. I rapporti tra due metropoli. Atti del XXVIII Convegno del Centro studi e ricerche antica provincia ecclesiastica ravennate*, Spoleto, 22-24 settembre 2005, a cura di M. Tagliaferri, Imola 2007.

PASINLI 2001 = A. PASINLI, *Istanbul Archaeological Museums*, Istanbul 2001.

PASQUINI 2008 = L. PASQUINI, *Iconografie dantesche. Dalla luce del mosaico all'immagine profetica*, Ravenna 2008.

PASQUINI VECCHI 1999 = L. PASQUINI VECCHI, *La scultura di San Polieucto: episodio saliente nel quadro della cultura artistica di Costantinopoli*, in «Bizantinistica» II, 1, 1999, pp. 110-144.

PAVAN 1978 = G. PAVAN, *Restauri e ritrovamenti della basilica di S. Apollinare in Classe*, in "CARB" 25, 1978, pp. 233-264.

PAVAN 1984-1985 = G. PAVAN, *I mosaici della chiesa di S. Croce di Ravenna, vecchi e nuovi ritrovamenti*, in "FelRav" CXXVII-CXXX (1984-1985), pp. 341-380.

PAVIA 2000 = C. PAVIA, *Guida delle catacombe romane. Dai Tituli all'Ipogeo di via Dino Compagni*, Roma 2000.

PELÀ 1970 = M.C. PELÀ, *La decorazione musiva di S. Apollinare in Classe*, Bologna 1970.



- PELEKANIDIS 1949 = S. PELEKANIDIS, *Palaiochristianikà mnemeia Thessalonikes: Acheiropoietos, Mone Latomou*, Thessaloniki 1949.
- PELEKANIDIS 1963 = S. PELEKANIDIS, *Gli affreschi paleocristiani e i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Ravenna 1963.
- PENNESI 2006 = S. PENNESI, *I mosaici delle cappelle del Battistero lateranense*, in ANDALORO 2006, pp. 425-436.
- PENNESI 2006b = S. PENNESI, *Il mosaico perduto dell'oratorio di San Pietro in Santa Pudenziana*, in ANDALORO 2006, pp. 111-113.
- PENNI IACCO 2004a = E. PENNI IACCO, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna 2004.
- PENNI IACCO 2004b = E. PENNI IACCO, *Gli Arianisti a Ravenna: le scene cristologiche della basilica di S. Apollinare Nuovo*, in "Ocnus" 12, 2004, pp. 199-214.
- PENNI IACCO 2007 = E. PENNI IACCO, *Il ciclo cristologico di S. Apollinare Nuovo alla luce delle fonti storico-letterarie ariane*, in R.M. Bonacasa, E. Vitale, *La Cristianizzazione in Italia fra Tardoantico e Altomedioevo* (Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento, 20-25 novembre 2004), I, Palermo 2007, pp. 823-842.
- PENNI IACCO 2011 = E. PENNI IACCO, *L'arianesimo nei mosaici di Ravenna*, Ravenna 2011.
- PENSABENE, BARSANTI 2008 = P. PENSABENE, C. BARSANTI, *Reimpiego e importazioni di marmi nell'Adriatico*, in "AAAd", 66, 2008, pp. 455-490.
- PERGOLA 1983 = PH. PERGOLA, *Observations sur la chronologie des mosaïques de la basilique et du baptistère de Mariana (Corsica)*, in *IIICollIntMos*, pp. 401-405.
- PERRONE 1990 = L. PERRONE, *Da Nicea (325) a Calcedonia (451). I primi quattro concili ecumenici: istituzioni, dottrine, processi di ricezione*, in *Storia dei concili ecumenici*, a cura di G. Alberigo, Brescia 1990, pp. 13-118.
- PERTUSI 1975 = A. PERTUSI, *Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in *Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, XXIII, 3-9 aprile 1975, 2, Spoleto, 1976, pp. 481-568.
- PESANDO GUIDOBALDI 2006 = F. PESANDO, M.P. GUIDOBALDI, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Roma-Bari 2006.
- PESARINI 1918 = S. PESARINI, *Una pagina nuova nella storia della basilica di S. Paolo sulla via Ostiense*, in "Dissertazioni della Pontifica Accademia romana di Archeologia", Serie II, tomo XIII, Roma 1918, pp. 195-225.
- PESSOA, ANDRE, MADEIRA, STEINERT SANTOS 2001 = M. PESSOA, P. ANDRE, J.L. MADEIRA, S. STEINERT SANTOS, *A questão da presença de uma escola de mosaicos na Villa tardo-romana de Rabaçal: unidade entre iconografia, programa decorativo e concepção arquitetural simbólica*, in *VIIICollIntMos*, pp. 27-50.
- PEYRANI 2002 = C.L. PEYRANI, *Giacomo Raffaelli da mosaicista a restauratore nella Roma dell'Ottocento*, in *I mosaici. Cultura, tecnica, conservazione*, Atti del Convegno di studi, Bressanone, 2-5 luglio 2002, Venezia 2002, pp. 49-58.
- PIAZZA 2006 = S. PIAZZA, *I mosaici esistenti e perduti di Santa Costanza*, in ANDALORO 2006, pp. 53-86.
- PICARD 1983 = G. CH. PICARD, *La mosaïque des thermes d'Otricoli*, in *IIICollIntMos*, pp. 35-38.
- PICCININI 1992 = P. PICCININI, *Immagini d'autorità a Ravenna*, in "Storia di Ravenna", II, 2, Venezia 1992, pp. 32-36.
- PICCIOLI, PALUMBO 1992 = C. PICCIOLI, M. PALUMBO, *Il mosaico parietale di S. Giovanni in Fonte. Osservazioni ed analisi scientifiche sui materiali costitutivi*, pp. 213-218.
- PICCIRILLO 1989 = M. PICCIRILLO, *Recenti scoperte di archeologia cristiana in Giordania*, in *Actes du XI congrès international d'archéologie chrétienne*, II, Lyon, Vienne, Grenoble et Aoste, 21-29 septembre 1986, Città del Vaticano, 1989, pp. 1697-1736.
- PICCIRILLO 1993 = M. PICCIRILLO, *The mosaics of Jordan*, Amman, 1993.

- PICCIRILLO 1998 = M. PICCIRILLO, *The mosaics*, in *Mount Nebo. New Archaeological Excavations 1967-1997*, a cura di M. Piccirillo e E. Alliata, pp. 262-371.
- PIERPAOLI 1986 = M. PIERPAOLI, *Storia di Ravenna. Dalle origini all'anno Mille*, Ravenna 1986.
- PIERPAOLI 2000 = M. PIERPAOLI, *La costruzione di San Giovanni Evangelista secondo il Codice Classense 406*, in "RSR", VII/2, 2000, pp. 17-44.
- PIETRI 1987 = CH. PIETRI, *Rome et Aquilée: deux Églises du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, in «Antichità Altoadritiche», XXX, Udine 1987, pp. 225-253.
- PIETRI 1991 = CH. PIETRI, *Aristocrazia e clero al tempo di Odoacre e di Teoderico*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.1, a cura di A. Carile, Venezia 1991, pp. 287-310.
- PIETRI 1999 = CH. PIETRI, *Prosopographie chrétienne du Bas-Empire II*, Roma 1999.
- PINCHERLE 1966 = A. PINCHERLE, *Intorno a un celebre mosaico ravennate*, in "Byzantion" 36, 1966, pp. 491-534.
- PIQUARD 1963 = G.-C. PIQUARD, s.v. *Mosaici greci e romani*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Venezia-Roma, 1963, coll. 676-683.
- PISANÒ 1989 = G. PISANÒ, *La chiesa di S. Maria della Croce (Casaranello)*, in "Presenza taurisanese", 1989, pp. 7-10.
- PIUSSI 1978 = S. PIUSSI, *Le basiliche cruciformi nell'area adriatica*, in "AAAd", XIII, 1978, pp. 437-488.
- POGATSCHNIG 1910 = A. POGATSCHNIG, *Parenzo dalle origini sino all'imperatore Giustiniano*, in "AMSP", XXVI, 1910, pp. 1-79.
- POGATSCHNIG 1914 = A. POGATSCHNIG, *Guida di Parenzo, con piante della città, di Marafor e della Basilica e con varie illustrazioni*, Parenzo 1914.
- PORTA 1971 = P. PORTA, *L'iconografia della scena dell'annuncio della negazione di Pietro nel pannello musivo di S. Apollinare Nuovo a Ravenna*, in "FelRav" CII, pp. 217-256.
- PORTA 1991 = P. PORTA, *Il centro del potere: il problema del Palazzo dell'Esarco*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.1, a cura di A. Carile, Venezia 1991, pp. 269-283.
- PORTA 1995 = P. PORTA, *Mosaici paleocristiani di Padova: note iconografiche e stilistiche*, in "Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics II", "JRA" Suppl. 9, 1995.
- PRANDI 1961 = A. PRANDI, *Pitture inedite di Casaranello*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", X, 1961, pp. 227-291.
- PRELOG 2004 = M. PRELOG, *La Basilica Eufrasiana a Parenzo*, Laurana, 2004.
- PREVITALI 1979 = A. PREVITALI, *Il martyrion: strutture e vicende storiche. La decorazione musiva e pittorica*, in *La Basilica dei Santi Felice e Fortunato in Vicenza*, a cura di F. Barbieri, Vicenza 1979, vol. I, p. 105.
- PROVERBIO = C. PROVERBIO, *La figura dell'Angelo nella Civiltà Paleocristiana*, Todi 2007.

## Q

- QUACQUARELLI 1977 = A. QUACQUARELLI, *La simbologia delle lettere cristologiche nel battistero degli Arianisti a Ravenna*, in *Romanobarbarica. Contributi allo studio dei rapporti culturali tra mondo romano e mondo barbarico*, II, 1977, pp. 232-246.
- QUACQUARELLI 1989 = A. QUACQUARELLI, *Parola e immagini nella teologia comunitaria dei Padri*, in *Complementi interdisciplinari di patrologia*, a cura di A. Quacquarelli, Roma 1989, pp. 109-184.

## R

- RACAGNI 2010 = P. RACAGNI, *La basilica ritrovata: i restauri dei mosaici antichi di San Severo a Classe, Ravenna*, Bologna 2010.
- RACAGNI 2011 = P. RACAGNI, *Tesserae*, in C. BERTELLI, G. MONTEVECCHI 2011, pp. 31-39.
- RANALDI 2011 = A. RANALDI, *Novitati cede vetustas. Note sulla forma architettonica e costruttiva del Battistero Neoniano*, in MUSCOLINO, RANALDI, TEDESCHI 2011, pp. 13-32.

RANALDI 2013 = A. RANALDI, *Restauri dei mosaici*, in RANALDI, NOVARA 2013, pp. 130-149.

RANALDI 2013b = RANALDI 2013, *Comunicazione sui progetti recenti della Soprintendenza di Ravenna: digitalizzazione dei materiali conservati presso l'Archivio disegni e indagini sul Battistero Neoniano*, in *XVIII CollaISCOM*, pp. 287-294.

RANALDI, NOVARA 2013 = A. RANALDI, P. NOVARA (a c.), *Restauri dei monumenti paleocristiani e bizantini di Ravenna Patrimonio dell'Umanità*, Ravenna 2013.

REBECCHI 1993 = F. REBECCHI, *Milano, rivale di Roma*, in *Storia di Roma*, vol. III. *L'età tardoantica II. I luoghi e le culture*, Torino 1993, pp. 41-87.

REGGIORI 1941 = F. REGGIORI, *La Basilica Ambrosiana. Ricerche e restauri, 1929-40*, Milano 1941, pp. 169-273.

REGGIORI 1966 = F. REGGIORI, *La Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, Milano 1966.

REYDELLET 1992 = M. REYDELLET, *La regalità teodericiana*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.2, a cura di A. Carile, Venezia 1992, pp. 9-30.

RICCI 1883-1884 = C. RICCI, *Ristauri e restauratori*, in "Il Fanfulla della Domenica", a. 5, 1983 (7-14-28 ottobre, 4-18-25 novembre 1883); a. 6, 1984 (3-13 gennaio 1884).

RICCI 1888-1889 = C. RICCI, *Monumenti ravennati. Il battistero di San Giovanni in Fonte*, in "Atti e Memorie Dep. Storia Patria; prov. Romagna", s. 3, 7 (1888-1889), pp. 269-319.

RICCI 1903 = C. RICCI, *La tecnica dei mosaici antichi*, in "Rassegna d'arte", 6, 1903, p. 87.

RICCI 1905 = C. RICCI, *La chiesa di S. Michele "ad Frigiselo" in Ravenna*, in "Rassegna d'Arte" 9, 1905, pp. 136-142.

RICCI 1914 = C. RICCI, *Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna*, Roma 1914.

RICCI 1914 = C. RICCI, *Il sepolcro di Galla Placidia. I mosaici*, in «Bd'A», 1914, pp. 141-174.

RICCI 1916 = C. RICCI, *Per la storia di S. Apollinare Nuovo*, in "Studi e ricerche su S. Apollinare Nuovo", Ravenna 1916, II, pp. 33-43.

RICCI 1923 = C. RICCI, *Guida di Ravenna*, Bologna 1923.

RICCI 1929 = C. RICCI, *Il "Giordano" del battistero degli Ariani*, in "FelRav" 33, 1929, pp. 1-6.

RICCI 1930 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. Sepolcro di Galla Placidia*, fascicolo I, Roma 1930.

RICCI 1931 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. Battistero della Cattedrale*, fascicolo II, Roma 1931.

RICCI 1932 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. Battistero degli Ariani*, fascicolo III, Roma 1932.

RICCI 1933 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. Sant'Apollinare Nuovo*, fascicolo IV, Roma 1933.

RICCI 1934 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. Cappella Arcivescovile (oratorio di Sant'Andrea)*, fascicolo V, Roma 1934.

RICCI 1935-1 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. San Vitale*, fascicolo VI, Roma 1935.

RICCI 1935-2 = C. RICCI, *Monumenti. Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna. Sant'Apollinare in Classe*, fascicolo VII, Roma 1935.

RICCI 1937 = C. RICCI, *Tavole storiche dei mosaici di Ravenna. VIII. I, S. Giovanni Evangelista*, Roma 1937.

RICCI 1937bis = C. RICCI, *Monumenti. Tavole storiche dei mosaici di Ravenna: S. Michele in Africisco*, Roma 1937.

RIGHINI 1986 = V. RIGHINI, *Felix Roma – Felix Ravenna. I bolli laterizi di Teoderico e l'attività teodericiana in Ravenna*, in "CARB" 1986, pp. 371-398.

RIGHINI 1991 = V. RIGHINI, *Materiali e tecniche da costruzione in età tardoantica e altomedievale*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana*, II.1, a cura di A. Carile, Venezia 1991, pp. 193-221.

RINALDI 2007 = F. RINALDI, *Mosaici e pavimenti del Veneto. Province di Padova, Rovigo, Verona e Vicenza (I sec. a.C. – VI sec. d.C.)*, Roma – Venezia 2007.



- RIZZA 1948 = G. RIZZA, *Pitture e mosaici nelle basiliche paoliniane di Nola e di Fondi*, in "Siculorum Gymnasium", Rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, n.s. I, 2, 1948, pp. 311-321.
- RIZZARDI 1985 = C. RIZZARDI, *I mosaici dell'arco trionfale di Sant'Apollinare in Classe: precisazioni iconografiche, cronologiche e stilistiche*, in «CARB», 32, 1985, pp. 403-430.
- RIZZARDI 1988 = C. RIZZARDI, *Paradigmi ideologici ed estetici nei mosaici ravennati di età giustiniana*, in "FelRav" CXXXV-CXXXVI, 1988, pp. 37-61.
- RIZZARDI 1989 = C. RIZZARDI, *L'arte dei Goti a Ravenna: motivi ideologici, aspetti iconografici e formali nella decorazione musiva*, in "CARB" 36, 1989, pp. 365-388.
- RIZZARDI 1989b = C. RIZZARDI, *Note sull'antico Episcopio di Ravenna: formazione e sviluppo*, in *Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International d'Archéologie Chrétienne* (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986), pp. 711-731.
- RIZZARDI 1991 = C. RIZZARDI, *Motivi sassanidi nell'arte di Ravenna del V e VI secolo*, in "CARB" 18, 1991, pp. 367-385.
- RIZZARDI 1992 = C. RIZZARDI, *Ravenna in età esarcale: aspetti e problemi artistici*, in "CARB" 39, 1992, pp. 667-689.
- RIZZARDI 1993 = C. RIZZARDI, *Mosaici parietali esistenti e scomparsi di età placidiana a Ravenna: iconografie imperiali e apocalittiche*, in "CARB" XL, 1993, pp. 385-407.
- RIZZARDI 1994 = C. RIZZARDI, *L'architettura a Ravenna durante il regno di Galla Placidia: problematiche ed influenze artistiche*, in "RSR" 1, 1994, pp. 189-202.
- RIZZARDI 1994bis = C. RIZZARDI, *Il "Dittico di Murano" conservato nel Museo Nazionale di Ravenna: aspetti e problematiche*, in "Studi di Antichità Cristiana" pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia, LI, *Historiam Pictura refert* (Miscellanea in onore di Padre Alejandro Recio Veganzones O.F.M.), Città del Vaticano 1994, pp. 485-496.
- RIZZARDI 1995 = C. RIZZARDI, *Relazioni artistiche fra Ravenna e l'Istria: i mosaici parietali*, in "CARB" 42, 1995, pp. 817-836.
- RIZZARDI 1995bis = C. RIZZARDI, *Considerazioni sui mosaici di San Vitale di Ravenna: il ciclo di Mosè*, in "Journal of Roman Archaeology" (Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics), Ann Arbor 1995, pp. 219-230.
- RIZZARDI 1996 = C. RIZZARDI, *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, *Mirabilia Italiae*, 4, Modena 1996.
- RIZZARDI 1996-2 = C. RIZZARDI, *I mosaici del triclinio del Palatium di Teodorico a Ravenna*, in *IIICollAISCOM*, pp. 353-362.
- RIZZARDI 1997 = C. RIZZARDI, *L'attività edilizia del vescovo Neone a Ravenna*, in "CARB" 43, 1997, pp. 781-801.
- RIZZARDI 1999c = C. RIZZARDI, *L'impianto liturgico nelle chiese ravennati (V-VI secolo)*, in "HAM" 5, 1999, pp. 67-85.
- RIZZARDI 2000 = C. RIZZARDI, *L'arte musiva nell'area alto-adriatica*, in E. TURRI (a c.), *Adriatico mare d'Europa*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 188-201.
- RIZZARDI 2000bis = C. RIZZARDI, *La cultura artistica a Parenzo in età giustiniana fra Ravenna e Costantinopoli: cosmopolitismo e autonomia*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", 100, Trieste 2000, pp. 41-70.
- RIZZARDI 2000c = C. RIZZARDI, *Le rappresentazioni architettoniche nei mosaici parietali di Ravenna: dal mondo terreno a quello trascendente*, in *IVCollAISCOM*, pp. 637-646.
- RIZZARDI 2001a = C. RIZZARDI, *La decorazione musiva del battistero degli Ortodossi e degli Ariani a Ravenna: alcune considerazioni*, in D. GANDOLFI, *L'edificio battesimale in Italia* (Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Genova, Sarzana, Finale Ligure, Ventimiglia, 21-26 settembre 1998), Bordighera 2001, II, pp. 915-930.
- RIZZARDI 2001b = C. RIZZARDI, *Teoderico a Ravenna: il Battistero degli Ariani alla luce dell'ideologia politico-religiosa del tempo*, in *Wentilseo. I Germani sulle sponde del Mare Nostrum*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova, 13-15 ottobre 1999, Padova 2001, pp. 101-118.

- RIZZARDI 2005 = C. RIZZARDI, *Il cielo stellato del Mausoleo di Galla Placidia*, in S. PASI (a c.), *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, Studi e Scavi del Dipartimento di Archeologia, 10, Bologna 2005, pp. 277-288.
- RIZZARDI 2005b = C. RIZZARDI, *I mosaici parietali di Ravenna da Galla Placidia a Giustianiano*, in C. RIZZARDI, *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV secolo)*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2005, pp. 231-273.
- RIZZARDI 2005c = C. RIZZARDI, *Le immagini vescovili nei mosaici parietali di Ravenna tra V e XII secolo: tipologie, significati, considerazioni*, in H. MORLIER (a c.), *Actes du IX Colloque de l'AIEMA* (Roma, 6-11 novembre), Roma 2005, pp. 1189-1202.
- RIZZARDI 2005d = C. RIZZARDI, *Le sale di rappresentanza dei Vescovi Ravenna nell'ambito della coeva cultura artistica orientale e occidentale (V-IX secolo)*, in "AttMemBologna", 2005, pp. 147-175.
- RIZZARDI 2007 = C. RIZZARDI, *Fasi e aspetti della cristianizzazione attraverso le immagini musive: l'esempio di Ravenna*, in "La Cristianizzazione in Italia fra Tardoantico e Altomedioevo" (Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento, 20-25 novembre 2004), Palermo 2007, I, pp. 797-822.
- RIZZARDI 2007b = C. RIZZARDI, *Frammento di mosaico parietale con il ritratto di Giustiniano*, in F. BISCONTI, G. GENTILI (a c.), *La Rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana fra Roma e Bisanzio*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 252-253.
- RIZZARDI 2007c = C. RIZZARDI, *I mosaici parietali di Ravenna e la coeva pittura occidentale e orientale*, in SPADONI, KNIFITZ 2007, pp. 83-97.
- RIZZARDI 2008 = C. RIZZARDI, *La cristianizzazione dell'Adriatico: il messaggio dei mosaici parietali*, in "AAAd" 66, 2008, pp. 401-433.
- RIZZARDI 2009 = C. RIZZARDI, *La suppellettile liturgica a Ravenna e nella sfera bizantina tra arte, liturgia e autorappresentazione (secoli V-IX)*, in "HAM" 15, 1, 2009, pp. 39-54.
- RIZZARDI 2010 = C. RIZZARDI, *Ravenna. Otto Monumenti Patrimonio dell'umanità. L'iscrizione di Ravenna nella World Heritage List dell'Unesco*, Ravenna 2010.
- RIZZARDI 2010bis = C. RIZZARDI, *La figura femminile nei mosaici parietali bizantini: dal mondo terreno a quello divino (V-IX secolo)*, in "FelRav" CLVII-CLX, pp. 201-223.
- RIZZARDI 2011 = C. RIZZARDI, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011.
- RIZZARDI 2011b = C. RIZZARDI, *La lunetta del cosiddetto San Lorenzo nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna: nuove linee interpretative*, in "SR", LXII, 2011, pp. 23-41.
- ROBERTO 2012 = U. ROBERTO, *Il terzo sacco di Roma e il destino dell'Occidente (luglio 472)*, in *La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cimitile – Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2011, Cimitile 2012, pp. 9-18.
- RONCHEY, BRACCINI 2010 = S. RONCHEY, T. BRACCINI, *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino 2010.
- RONCUZZI FIORENTINI 1992 = I. RONCUZZI FIORENTINI, *Chiodi e grappe metalliche nelle pitture musive parietali*, in IANNUCCI, FIORI, MUSCOLINO 1992, pp. 253-255.
- ROSSI 1884 = F.M. ROSSI, *Cronache dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne Basilica di Sant'Ambrogio dall'anno 1857 al 1876. Dalle lettere di Monsignor F.M. Rossi*, Milano 1884.
- ROSSI 1972 = R.F. ROSSI, *La romanizzazione dell'Istria*, in "AAAd", 2, 1972, pp. 65-78.
- ROSSI 1990 = M. ROSSI, *Disegno storico dell'arte lombarda*, Milano 1990.
- ROSSIGNANI, SACCHI 2012 = M.P. ROSSIGNANI, F. SACCHI, *Perché Milano? Il destino di una città*, in SENA CHIESA 2012, pp. 18-21.
- ROTILI 1969 = M. ROTILI, *Arti figurative ed arti minori*, in *Storia di Napoli*, II72, Cava de' Tirreni 1969, pp. 876-987.
- RUSSO 1989 = E. RUSSO, *Scavi e scoperte nella chiesa di S. Agata di Ravenna. Notizie preliminari*, in "Actes di XIe Congrès international d'archéologie chrétienne, Lyon e altrove 1986", Città del Vaticano 1989, III, pp. 2317-2341.
- RUSSO 2003 = E. RUSSO, *L'architettura di Ravenna paleocristiana*, Venezia 2003.

RUSSO 2008 = E. RUSSO, *Costantinopoli. Architettura e scultura nei primi secoli*, in *Bisanzio Costantinopoli Istanbul*, a cura di T. Velmans, Milano 2008, pp. 39-108.  
 RUTSCHOWSCAYA 1990 = M.-H. RUTSCHOWSCAYA, *Tissus coptes*, Paris, 1990.

## S

SACOPOULO 1975 = M. SACOPOULO, *La Theotokos a la mandorle de Lythrankomi*, Paris 1975.  
 SALETTI 1990 = C. SALETTI, *Il potere imperiale*, in *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, Milano, p. 29.  
 SALMI 1914 = M. SALMI, *La pittura absidale di S. Sabina*, in "Nuovo bullettino di archeologia cristiana", 20, 1914, pp. 5-10.  
 SALZENBERG 1854 = W. SALZENBERG, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert*, Berlin 1854.  
 SANGIORGI 1900 = C. SANGIORGI, *Il Battistero della Basilica Ursiana di Ravenna: illustrazione e studio critico*, Ravenna 1900.  
 SANNAZARO 1989 = M. SANNAZARO, *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in *Il Veneto nel Medioevo*, a cura di A. Castagnetti, G.M. Varanini, II, Verona 1989, pp. 220-250.  
 SANNAZARO 1995 = M. SANNAZARO, *Vicenza*, in BLASON SCAREL 1995, pp. 55-57.  
 SANNIBALE, LIVERANI 1998 = M. SANNIBALE, P. LIVERANI, *The Classical Origins of Angel Iconography*, in *Angels from the Vatican. The invisible made visible*, [a cura di] Allen Duston and Arnold Nesselrath, Alexandria (Virginia), Art Services International, 1998, pp. 62-71.  
 SANTI BANCHIERI RE 2006 = *Santi banchieri re. Ravenna e Classe nel VI secolo*, a cura di A. Augenti e C. Bertelli, Milano 2006.  
 SANTOPUOLI 1998 = N. SANTOPUOLI, *Il rilievo per la conservazione: studi e indagini del Corso 202 OB. 3 FSE 1995 Operatore per il rilievo ed il controllo della situazione di deterioramento dei beni culturali sul Mausoleo di Galla Placidia ed il Battistero neoniano a Ravenna e sulla Pieve di San Bernardo a Brisighella*, Ravenna 1998.  
 SAVIO 1897 = F. SAVIO, *Due lettere falsamente attribuite a S. Ambrogio*, in «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» 3, pp. 153-177.  
 SAVIO 1901 = F. SAVIO, *Il culto di S. Vittore a Ravenna*, in «Nuovo bollettino di Archeologia cristiana» 7, pp. 189-193.  
 SAVIO 1913 = F. SAVIO, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300, descritti per regioni*, Firenze 1913.  
 SAXER 2001 = V. SAXER, *Sainte-Marie-Majeur: une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église (Ve-XIIIe siècle)*, Rome 2001.  
 SCANCAMARRA 1995 = V. SCANCAMARRA, *San Severo vescovo di Napoli*, Napoli 1995.  
 SCIARRETTA 1977 = V. SCIARRETTA, *Il Battistero di Albenga*, Ravenna 1977.  
 SCHLATTER 1992 = F.W. SCHLATTER, *Interpreting the Mosaic of Santa Pudenziana*, in "Vigiliae Christianae", 46, 1992, pp. 276-295.  
 SCHLATTER 1995 = F.W. SCHLATTER, *The Two Women in the Mosaic of Santa Pudenziana*, in "JECS", 3, 1995, pp. 1-25.  
 SCHLUNK 1988 = H. SCHLUNK, *Mosaikkuppel von Centcelles*, Mainz am Rhein 1988.  
 SCHUBERT 1971 = U. SCHUBERT, *Der politische Primatanspruch des Papstes dargestellt am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom*, in "Kairos", N.F., 13 (1971) 3-4, pp. 194-226.  
 SCHUBERT 1995 = U. SCHUBERT, *Die Kindheitsgeschichte Jesu als polische Teologie am Triumphbodenmopsaik von Santa Maria Maggiore in Rom*, in "Byzantine East, Latin West, Art Historical studies in honor of Kurt Weitzmann", Princeton 1995, pp. 81-89.  
 SCHUG-WILLE 1970 = C. SCHUG-WILLE, *L'arte bizantina*, Milano 1970.  
 SCUOLA PER IL RESTAURO DEL MOSAICO RAVENNA 2000 = *Scuola per il restauro del mosaico. Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo. Esperienze di cantiere*, in VICOLLAISCOM, pp. 573-582.  
 SEAR 1977 = F.B. SEAR, *Roman wall and vault mosaics*, Heidelberg 1977.



- SECCIA, IANNUCCI, SANTOPUOLI, VERNIA 1998 = L. SECCIA, A.M. IANNUCCI, N. SANTOPUOLI, B. VERNIA, *Integration of Multispectral Diagnostic Researches for Conservation and Restoration: an Application to the Parietal Mosaics in S. Apollinare Nuovo at Ravenna*, in *Atti del XIII Congresso UISPP* (8-14 settembre 1996), I, 2.6. Forlì 1998, pp. 271-278.
- SEMOGLOU 2012 = A. SEMOGLU, *La mosaïque de «Hosios David» à Thessalonique. Une interprétation néotestamentaire*, in «Cahiers Archeologiques» 54, 2012, pp. 5-16.
- SENA CHIESA 2005 = G. SENA CHIESA, *Felicia tempora: la riconquista del classico*, in *Costantino il Grande* 2005, pp. 130-137.
- SENA CHIESA 2012 = G. SENA CHIESA (a c.), *Costantino 313 d.C. L'editto di Milano e il tempo della tolleranza*. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 ottobre 2012 – 17 marzo 2013; Roma, Colosseo e Curia Iulia, 27 marzo – 15 settembre 2013), Milano 2012.
- ŠEPAROVIĆ 2001 = T. ŠEPAROVIĆ, *Scheda II*, 18, in *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, Catalogo della mostra tenuta a Brescia nel 2001-2002, Milano 2001, p. 286.
- SESTON 1945 = W. SESTON, *Le jugement dernier au mausolée de Galla Placidia à Ravenne*, in «Cahiers Archéologique», 1945, I, pp. 29-39.
- SETTIA 1996 = A.A. SETTIA, s.v. *Milano – Storia ed Urbanistica*, in *EAM*, VII, 1996, pp. 372-378.
- SIEGER 1987 = J.D. SIEGER, *Visual Metaphor as Theology: Leo the Great's Sermons on the Incarnation and the Arch Mosaics at S. Maria Maggiore*, in «Gesta», 26, 1987, pp. 83-91.
- SILVAGNI 1943 = A. SILVAGNI, *Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc existant iussu Pii XII Pontificis Maximi edita*, I, Roma 1943.
- SIMONETTI 1975 = M. SIMONETTI, *La crisi ariana nel IV secolo*, Roma 1975.
- SIMONETTI 1980 = M. SIMONETTI, *L'incidenza dell'Arianesimo nel rapporto tra Romani e Barbari*, in *Il Passaggio dal Mondo Antico al Medioevo da Teodosio a San Gregorio Magno*, Atti dei Convegni dei Lincei, 45, Roma 1980, pp. 367-379.
- SINISCALCO 2000 = P. SINISCALCO, *Il cammino di Cristo nell'Impero romano*, Roma-Bari 2000.
- SIRAGO 2003 = V.A. SIRAGO, *Galla Placidia la Nobilissima*, Milano 2003.
- SIVAN 2011 = H. SIVAN, *Galla Placidia the last Roman Empress*, Oxford 2011.
- SNYDER 1974 = J. SNYDER, *Mosaic in Santa Maria Nova and the original Apse Decoration of Santa Maria Maggiore*, in «Hortus imaginum: essays in Western art», Lawrence 1974, pp. 1-19.
- SODINI 1994 = J.-P. SODINI, *Images sculptées et propagande impériale du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle: recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance*, in *Byzance et les images*, Paris 1994, pp. 43-94.
- ŠONJE 1968 = A. ŠONJE, *Contributo alla soluzione della problematica del complesso della basilica eufrasiana di Parenzo*, in «FelRav», III, n.s., 46, 1968, pp. 27-65.
- ŠONJE 1982-1983 = A. ŠONJE, *I mosaici parietali del complesso architettonico della basilica Eufrasiana di Parenzo*, in *Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno*, Rovigno 1982 – 1983, pp. 65-138.
- SOTINEL 2008 = C. SOTINEL, *Ariani e cattolici a Ravenna*, in *Roma e i barbari: la nascita di un nuovo mondo*, Milano 2008, pp. 383-384.
- SOTIRA 2009 = L. SOTIRA, *Imago potestatis: la raffigurazione del potere nei mosaici bizantini di Ravenna e Costantinopoli*, in *L'imperium e l'oblatio nei mosaici di Ravenna e Costantinopoli*, Ravenna 2009, pp. 61-69.
- SOTIRA 2013a = L. SOTIRA, *Gli altari nella scultura e nei mosaici di Ravenna (V-VIII secolo)*, Bologna 2013.
- SOTIRA 2013b = L. SOTIRA, *Dal mondo pagano a quello cristiano. L'imago clipeata (IV-IX sec.). Mosaici e affreschi nel contesto archeologico-artistico mediterraneo*, Roma 2013.
- SOTIRA 2014 = L. SOTIRA, *Cornici geometriche e vegetali nei mosaici parietali di Ravenna dei secoli V e VI: aspetti e problematiche*, in *XIX CollaISCOM*, pp. 533-540.
- SOTIRIOU 1952 = G. e M. SOTIRIOU, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Athens 1952.

- SOTIRIOU 1953 = M.G. SOTIRIOU, *To mosaikon tes Metamorphoseos tou katholikon tes Mones tou Sina*, in Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini, Roma 1953, pp. 246-252.
- SPADONI, KNIFFITZ 2007 = C. SPADONI, L. KNIFFITZ (a c.), *San Michele in Africisco e l'età giustiniana a Ravenna*. Atti del convegno "La diaspora dell'arcangelo. San Michele in Africisco e l'età giustiniana". Giornate di studio in memoria di Giuseppe Bovini, Ravenna, Sala dei Mosaici, 21-22 aprile 2005, Cinisello Balsamo, 2007.
- SPAIN 1983 = S. SPAIN, *The Restoration of the Santa Maria Maggiore Mosaics*, in «The Art Bulletin», 45, 1983, pp. 325-328.
- SPIESER 1984 = J.M. SPIESER, *Thessalonique et ses Monuments du IVe au VIe siecle. Contribution a l'étude d'une ville paléochrétienne*, Paris 1984.
- SPIESER 1992 = J.M. SPIESER, *Remarques sur Saint-Démétrius de Thessalonique*, in «Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη», vol. II, Αθήνα 1992, pp. 561-569.
- SPIESER 1998 = J.M. SPIESER, *The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches*, in "Gesta" 37, 1998, pp. 63-73.
- SPIESER 2005 = J.M. SPIESER, *Remarques sur les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique*, Thessaloniki 2005, pp. 437-446.
- SPINELLI 2008 = I. SPINELLI, *Le capselle-reliquiario nella basilica di S.Eufemia a Grado*, in «Porphyra» V, 11, giugno 2008, pp. 46-73.
- STEEN 1999 = O. STEEN, *The Proclamation of the Word. A Study of the Apse Mosaic in S. Pudenziana, Rome*, in "Acta ad Archeologiam et artium historia pertinentia", 1999, pp. 85-113.
- STEEN 2002 = O. STEEN, *The apse mosaic of S. Pudenziana and its relation to the fifth century mosaics of S. Sabina and S. Maria Maggiore*, in "Ecclesiae Urbis" 2002, III, pp. 1939-1948.
- STEIN 1949 = E. STEIN, *Histoire du Bas-Empire*, I, Paris.
- STELLA 1997 = E.M. STELLA, *Corrado Ricci fra restauro e conservazione*, Faenza 1997 (Quaderni IRTEC, 7).
- STELLA 2001 = C. STELLA, *La Lipsanoteca*, in *San Salvatore – Santa Giulia a Brescia. Il monastero nella storia*, a cura di R. Stradiotti, Skira, Milano 2001.
- STEPHANOU 1979 = P. STEPHANOU, 'Panaghia Kanakarià' la Donna dell'Apocalisse, OCP XLV, 1979, p. 410-417.
- STERN 1960 = H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule. I. Province de Belgique*, Paris 1960.
- STORONI MAZZOLANI 1975 = L. STORONI MAZZOLANI, *Vita di Galla Placidia*, Milano 1975.
- STORONI MAZZOLANI 1997 = L. STORONI MAZZOLANI, *Il sacco (cristiano) di Roma*, in "Il Sole 24 Ore", 22 giugno 1997, p. 25.
- STRIKER, KUBAN 1971 = C.L. STRIKER, D. KUBAN, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul. Third and Fourth Preliminary Reports*, in "DOP", 25, 1971, pp. 251-258.
- STYLIANOU 1997 = A. e J.A. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia 1997.
- SURACE 1992 = A. SURACE, *La cappella di S. Vittore in Ciel d'Oro a Milano nella Basilica di S. Ambrogio. Storia di un restauro in situ di mosaici parietali*, in *I mosaici a S. Vitale e altri restauri*, a cura di A.M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Atti del Convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna, 1-3 ottobre 1990, Ravenna 1992, pp. 147-152.
- SWIFT, ALWIS 2010 = E. SWIFT, A. ALWIS, *The role of late antique art in early Christian worship. A reconsideration of the iconography of the «starry sky» in the Mausoleum of Galla Placidia*, in «Papers of the British School at Rome», 78, 2010, pp. 193-217 e 352-354.

## T

- TADDEI 2002 = A. TADDEI, *Intradosso dell'arco trionfale di S. Lorenzo f.l.m.*, in *Ecclesiae Urbis*. Atti del Congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma. IV-X secolo (Roma, 4-10 settembre 2000), III, Città del Vaticano, 2002, pp. 1763-1788.

- TADDEI 2003 = A. TADDEI, *Decorazioni "a squame" con piuma di pavone in alcuni mosaici parietali di Tessalonica*, in *Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di M.V. Fontana e B. Genito, Napoli, 2003, pp. 803-816.
- TADDEI 2009 = A. TADDEI, *Eclettismo e sintesi nei mosaici dell'Acheiropoietos di Tessalonica*, in "Rivista online di Storia dell'Arte", 12/2009, pp. 33-54.
- TADDEI 2009bis = A. TADDEI, *Remarks on the Decorative Wall-Mosaics of Saint Eirene at Constantinople*, Atti XI Congresso AIEMA, Bursa 2009, (prossima pubblicazione).
- TADDEI 2010 = A. TADDEI, *I mosaici della chiesa della Panagia Acheiropoietos di Tessalonica in due acquerelli inediti di Walter Sykes George*, in "Alle gentili arti ammestra". *Studi in onore di Alkistis Proiou*, a cura di A. Armati, M. Cerasoli, C. Luciani, Roma, 2010.
- TADDEI 2012 = A. TADDEI, *Il mosaico parietale aniconico da Tessalonica a Costantinopoli*, in *La Sapienza bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, a cura di A. Acconcia Longo, G. Cavallo, A. Guiglia, A. Iacobini, Roma, 2012.
- TANSUĞ 1962 = S. TANSUĞ, *First restoration of mosaics in the Church of Saint Eirene*, in "Ayasofya Müzesi Yıllığı", 4, 1962, pp. 66-67.
- TAVANO 1975 = S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, in "AAAd", VIII, *Mosaici in Aquileia e nell'Alto Adriatico*, 1975, pp. 245-273.
- TAVANO 2001 = S. TAVANO, *La basilica vigiliana: mosaici e tipologia*, in *L'antica basilica di San Vigilio in Trento. Storia, archeologia, reperti*, a cura di I. Rogger, E. Cavada, vol. II, Trento, 2001, pp. 413-436.
- TEDESCHI 2000 = C. TEDESCHI, *Il linguaggio musivo attraverso l'analisi tecnica e visiva dei mosaici parietali: viaggio all'interno della lettura analitica del segno*, in *VICollAISC*, pp. 491-500.
- TEDESCHI 2002 = C. TEDESCHI, *Galla Placidia: il mosaico di S. Lorenzo*, in A.M. IANNUCCI, C. MUSCOLINO, *La scuola per il restauro del mosaico a Ravenna*, Ravenna 2002, pp. 77-97.
- TEDESCHI 2011 = C. TEDESCHI, *La conservazione del mosaico fra conoscenza e operatività: principali elementi fondanti la professione*, in MUSCOLINO, RANALDI, TEDESCHI 2011, pp. 143-160.
- TERRY 2000 = A. TERRY, *The wall mosaics of the cathedral of Eufrasius in Poreč. Second preliminary report*, in "Hortus Artium Medievalium" 2000, 6, pp. 159-181.
- TERRY 2001 = A. TERRY, *The wall mosaics of the cathedral of Eufrasius in Poreč. Third preliminary report*, in "Hortus Artium Medievalium" 2001, 7, pp. 131-166.
- TERRY, MAGUIRE 2007 = A. TERRY, H. MAGUIRE, *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*, University of Pennsylvania 2007.
- TESTINI 1966 = P. TESTINI, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna 1966.
- TESTINI 1978 = P. TESTINI, in *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, IV, Roma 1978, pp. 163-176.
- TESTINI, CANTINO WATAGHIN, PANI ERMINI 1989 = P. TESTINI, G. CANTINO WATAGHIN, L. PANI ERMINI, *La cattedrale in Italia*, in *Actes du XIe Congrès International d'Archéologie chrétienne*, Rome 1989, pp. 5-232.
- TETERIATNIKOV 1998 = N.B. TETERIATNIKOV, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul. The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington D.C., Dumbarton Oaks, 1998.
- TIBERIA 1991 = V. TIBERIA, *Il restauro del mosaico della basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi 1991.
- TIBERIA 1992 = V. TIBERIA, *Mosaici restaurati nella basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, in *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ dei mosaici parietali*, Ravenna 1992, pp. 111-132.
- TIBERIA 2003 = V. TIBERIA, *Il mosaico di Santa Pudenziana a Roma. Il restauro*, Perugia, Todi, 2003.
- TOESCA 1912 = P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912.
- TOMEI 1990 = A. TOMEI, *Jacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma 1990.



- TORP 1991 = A. TORP, *The date of the conversion of the Rotunda at Thessaloniki into a church*, in *The Norwegian Institute at Athens. The First Five Lectures*, eds. Ø. Andersen, H. Whittaker von Hofsten, Athens 1991, pp. 13-28.
- TORP 2001 = A. TORP, *Un décor de voûte controversé; l'ornamentation « sassanide » d'une mosaïque de la Rotonde de Saint-Georges à Thessalonique*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», 15, 2001, pp. 295-317.
- TORP 2002 = A. TORP, *Dogmatic themes in the Mosaics of the Rotunda at Thessaloniki*, in “Arte Medievale”, I, 2002, pp. 11-34.
- TOSI 2001 = M. TOSI, *Tessera dopo tessera*, in “IBC” 9, 2001, <http://www.ibc.regione.emilia-romagna.it/wcm/ibc/menu/dx/06rivista.htm>
- TRAMONTI 1997 = S. TRAMONTI, *La pirateria adriatica e la politica navale augustea: 36-31 a.C. Una proposta di esegesi delle fonti sulla scelta augustea del porto di Ravenna*, «RSR» 1, 1997, pp. 87-130.
- TREADGOLD 2005 = W. TREADGOLD, *Storia di Bisanzio*, Bologna 2005.
- TRONZO 2001 = W. TRONZO, *The shape of narrative: a problem in the mural decoration of early medieval Rome*, in “Roma nell'alto Medioevo”, Settimane di Studio CISAM, Spoleto, 27 aprile – 1 maggio 2000, Spoleto 2001, pp. 457-487.
- TROVABENE 2004 = G. TROVABENE, *Frammenti musivi pavimentali e parietali*, in *Santa Giustina e il primo Cristianesimo a Padova*, Catalogo della Mostra, a cura di A. Nante, Padova 2004, pp. 79-80.
- TROVABENE 2005 = G. TROVABENE, *In margine alla greca abitata dei mosaici pavimentali medievali*, in *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, a cura di S. Pasi, Bologna, 2005, pp. 289-304.
- TSIGARIDAS 1988 = E. TSIGARIDAS, *Latomou Monastery: the church of Hosios David*, Thessaloniki 1988.

## U

- UGGERI 1827 = A. UGGERI, *Dell'arco trionfale detto di Galla Placidia*, in “Memorie romane di antichità e di belle arti” 4, 1827, pp. 113-124.
- UJČIĆ 2005 = Ž. UJČIĆ, *La basilica paleocristiana di S. Maria Formosa a Pola*, Catalogo della Mostra, Pola 2005.
- UNDERWOOD 1961 = P.A. UNDERWOOD, *The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The portrait of the emperor Alexander. A report on work done by the Byzantine Institute in 1959 and 1960*, in “DOP” 15, pp. 187-218.
- UTILI 1979 = M. UTILI, *Campania paleocristiana e circolazione culturale “mediterranea” (secc. IV-VI)*, in *Cultura materiale arti e territorio in Campania*, Napoli 1979, pp. 167-171.
- UTRO 2000 = U. UTRO, s.v. *Etimasia*, in BISCONTI 2000, p. 173.
- UTRO 2012 = U. UTRO, *Porzione centrale della fronte di un sarcofago con il monogramma cristologico*, in SENA CHIESA 2012, p. 210.

## V

- VALENTI ZUCCHINI, BUCCI 1968 = G. VALENTI ZUCCHINI, M. BUCCI, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedievale di Ravenna*, II. *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*, Roma 1968.
- VAN BERCHEM-CLOUZOT 1924 = M. VAN BERCHEM-CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au Xe siècle*, Ginevra 1924.
- VASARI 1986 = G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 (a cura di L. Bellosi, A. Rossi), Torino 1986.
- VAY, CACITTI 1997 = I. VAY, R. CACITTI, *Le porte lignee di Sant'Ambrogio*, in *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di sant'Ambrogio*, Milano 1997, pp. 89-97.

- VELMANS 2008 = T. VELMANS, *La pittura bizantina. Mosaici, affreschi, icone, miniature*, in *Bisanzio Costantinopoli Istanbul*, a cura di T. Velmans, Milano 2008, pp. 109-250.
- VERA 2005 = D. VERA, *Costantino riformatore*, in *Costantino il Grande* 2005, pp. 26-35.
- VERHOEVEN 2011 = M. VERHOEVEN, *The Early Christian Monuments of Ravenna. Transformations and Memory*, Turnhout 2011.
- VERITÀ 1996 = M. VERITÀ, *Mosaico vitreo e smalti: la tecnica, i materiali, il degrado, la conservazione*, in C. MOLDI RAVENNA (a c.), *I colori della luce: Angelo Orsoni e l'arte del mosaico*, Venezia 1996, pp. 41-97.
- VERITÀ 2010 = M. VERITÀ, *Glass mosaic tesserae of the Neonian Baptistery in Ravenna: nature, origin, weathering causes and process*, in C. FIORI, M. VANDINI (a c.), *Ravenna Musiva*, Bologna 2010, pp. 89-103.
- VERNIA 2004 = B. VERNIA, *I mosaici della volta del presbiterio di S. Vitale a Ravenna: aspetti iconografici e significato simbolico*, in *IXCollAISCOS*, pp. 495-505.
- VERNIA 2009 = B. VERNIA, *Leggere i muri*, Bologna, 2009.
- VERNIA 2011 = B. VERNIA, *Restauri e metodi conservativi alla luce delle moderne tecnologie*, in RIZZARDI 2011, pp. 213-226.
- VOLBACH 1966 = W.F. VOLBACH, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano, 1966.
- VOLBACH 1976 = W.F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976.
- VON FALKENHAUSEN 1984 = T. V. VON FALKENHAUSEN, *I barbari in Italia nella storiografia bizantina*, in *Magistra barbaritas*, Milano 1984, pp. 301-316.
- VOZA 1983 = G. VOZA, *Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia*, in *IIICollIntMos*, pp. 5-18.
- VULCANO 2013 = A. VULCANO, *Il costume femminile bizantino: dai mosaici di Ravenna alle attuali collezioni di moda*, tesi di laurea, Bologna 2013.

## W

- WAETZOLDT 1961 = S. WAETZOLDT, *Zur Ikonographie des Triumphbogens-Mosaik von S. Paolo*, in "Misc. Bibliothecae Hertzianae", 1961, pp. 19-27.
- WAETZOLDT 1964 = S. WAETZOLDT, *Die Kopien des XVII Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964.
- WARLAND 2003 = R. WARLAND, *The concept of Rome in late Antiquity reflected in the mosaics of the triumphal arch of S. Maria Maggiore in Rome*, in "Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia", 17, 2003, pp. 127-141.
- WEITZMANN 1965 = K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1965.
- WEITZMANN 1982 = K. WEITZMANN, *The Mosaics in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, in "Studies in the Arts at Sinai", Princeton, New Jersey 1982.
- WESSEL 1953 = K. WESSEL, *Das ravennatische Mosaik in den staatlichen Museen zu Berlin und seine Wiederherstellung*, Berlin 1953.
- WESSEL 1957 = K. WESSEL, *Zur Interpretation der Kuppelmosaiken des Baptisterium der Orthodoxen*, in "CARB", 1957, I, pp. 77-81.
- WESSEL 1961 = K. WESSEL, *Il mosaico di S. Michele in Africisco*, in "CARB" 8, 1961, pp. 369-392.
- WHARTON EPSTEIN 1982 = A. WHARTON EPSTEIN, *The Rebuilding and Decoration of the Holy Apostles in Constantinople. A Reconsideration*, in "Greek, Roman and Byzantine Studies", 23 (1982), pp. 79-92.
- WHITTEMORE 1933 = T. WHITTEMORE, *The mosaics of St. Sophia. Preliminary report on the first year work, 1931-1932. The mosaic of the narthex*, Oxford 1933.
- WILPERT 1903 = J. WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane. Tavole*, Roma 1903.
- WILPERT 1917 = J. WILPERT, *Die römische Mosaiken und Malereien*, Freiburg 1917.

- WILPERT, SCHUMACHER 1976 = J. WILPERT, W.N. SCHUMACHER, *Die Römischen Mosaiken der kirchliche Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg-Basel-Wien, 1976.
- WISSKIRCHEN 1993 = R. WISSKIRCHEN, *Zum Medaillon in Kuppelmosaik des Orthodoxenbaptisteriums*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 1993, 36, pp. 164-170.
- WISSKIRCHEN 1996 = R. WISSKIRCHEN, *Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David/Thessalonike*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 23, 1996, pp. 582-594.
- WISSKIRCHEN 1999 = R. WISSKIRCHEN, *Zur Apsisstirnwand von Ss. Cosma e Damiano, Rom*, in "Jahrbuch für Antike und Christentum", 42, 1999, pp. 169-183.
- WISSKIRCHEN 2003 = R. WISSKIRCHEN, *Der Fassadenschmuck von Alt-St. Peter in Rom und anderen Basiliken*, in "RACr" 79, 2003, pp. 469-494.
- WOLFRAM 1985 = H. WOLFRAM, *Storia dei Goti*, Roma 1985.
- WULFF 1904 = O. WULFF, *Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco im Kaiser-Friedrich-Museum*, in "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen", 25, 1904, pp. 374-401.

## X

- XYNGOPOULOS 1967 = A. XYNGOPOULOS, *Αἱ δύο ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι τῆς Νικοπόλεως*, in «' Αρχ. Δελτ.», 22, 1967, pp. 15-20.

## Y

- YACOUB 1982 = M. YACOUB, *Le Musée du Bardo*, Tunis 1982.

## Z

- ZAIGRAYKINA 2012 = S. ZAIGRAYKINA, *The early christian martyr chapel of San Vittore in Ciel d'Oro in Milan and its Vth century mosaic decoration*, in «Niš & Byzantium» X, 2012, pp. 135-147.
- ZANGARA 2000 = V. ZANGARA, *Una predicazione alla presenza dei principi: la Chiesa di Ravenna nella prima metà del V sec.*, in «Antiquité Tardive» 8, pp. 265-304.
- ZANOTTO 1999 = R. ZANOTTO, *Riesame iconografico di un pannello del ciclo cristologico in S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, in *VI CollaISCOM*, pp. 659-668.
- ZANOTTO 2007 = R. ZANOTTO, *L'iconografia delle immagini maiestatiche di Cristo e Maria in S. Apollinare Nuovo a Ravenna. Tra teologia, liturgia e modelli aulici costantinopolitani*, in *XII CollaISCOM*, pp. 489-498.
- ZÁNYI *et al.* 2007 = E. ZANYI, C. SCHROER, M. MUDGE, A. CHALMERS, *Lighting and byzantine glass tesserae*, EVA London Conference, 11-13 July 2007, pp. 22.1-22.8 ([http://www.eva-london.org/sites/eva-london.org/files/fileuploads/2007\\_Contents.pdf](http://www.eva-london.org/sites/eva-london.org/files/fileuploads/2007_Contents.pdf)).
- ZEILLER 1904 = J. ZEILLER, *Les églises ariennes de Rome à l'époque de la domination gothique*, in «Mélanges d'archéologique et d'histoire» 24, 1904, p. 18 ss.
- ZERNOV 1990 = N. ZERNOV, *Il Cristianesimo orientale*, Milano 1990.
- ZOVATTO 1952 = P.L. ZOVATTO, *La capsella argentea di Grado con le immagini "clipeatae"*, in «Aquileia nostra» XXIII, 1952, pp. 17-26.
- ZOVATTO 1968 = P.L. ZOVATTO, *Il Mausoleo di Galla Placidia: architettura e decorazione*, Ravenna 1968.
- ZOVATTO 1970 = P.L. ZOVATTO, *La Basilica di Santa Giustina. Arte e storia*, Grifone, Castelfranco Veneto 1970.



## RINGRAZIAMENTI

Alla Prof.ssa Clementina Rizzardi, che mi ha incoraggiato e sostenuto nel corso del mio percorso di ricerca e in tutte le attività legate al dottorato: a lei manifesto stima infinita come docente e tanto affetto per le sue rare sensibilità e disponibilità.

Nell'ambito del Dipartimento di Storia Culture e Civiltà dell'Università di Bologna, a tutto il Collegio Docenti del dottorato, *in primis* al Prof. Sandro De Maria e alla Prof.ssa Luisa Mazzeo, per avermi concesso di portare avanti il progetto, e inoltre alla Prof.ssa Paola Porta, alla Prof.ssa Isabella Baldini e al Prof. Salvatore Cosentino, per i loro preziosi consigli e per avermi dato la possibilità di collaborare con loro. Un grazie va anche le signore Silvia Carla Zauli e Antonella Garuti dell'Amministrazione del Dipartimento, che hanno seguito le pratiche di missione.

Nell'ambito del Dipartimento di Arti Visive Performative Mediali, al Prof. Daniele Benati e alla Prof.ssa Marinella Pigozzi, per l'interesse dimostrato nei confronti dei miei studi e per avermi coinvolta in attività legate al loro Dipartimento.

Al Prof. Federico Guidobaldi, alla Prof.ssa Giordana Trovabene e all'Arch. Lucina Caramella, per aver permesso la diffusione di parte dei risultati della mia ricerca tramite convegni e contributi.

Alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena e Rimini, all'Opera di Religione Diocesi di Ravenna-Cervia, nella persona dell'Arch. Antonella Ranaldi, alla Scuola di Formazione Teologica "San Pier Crisologo", in particolare al Prof. Giovanni Gardini, e alla Dott.ssa Linda Kniffitz, curatore del Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico presso il Museo d'Arte della Città di Ravenna.

Al personale della Biblioteca Classense di Ravenna, delle Biblioteche del Dipartimento di Storia Culture Civiltà di Bologna e Ravenna, in particolare Arialdo Patrignani e Almarella Mandolesi, e della Biblioteca di Arti Visive Supino.

Ai miei genitori e al mio compagno Roberto, per avermi supportata costantemente e pazientemente, anche nei momenti più difficili.

Inoltre, nel mio trentesimo anno di formazione, a tutti i miei "maestri" che a vario titolo mi hanno accompagnata nei vari gradi di istruzione.

Un pensiero commosso va infine alla memoria della Prof.ssa Silvia Pasi e alla sua dedizione agli studi ravennati e bizantini.